



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Granice nowoczesności : proza polska i wyczerpanie modernizmu

Author: Krzysztof Uniłowski

Citation style: Uniłowski Krzysztof. (2006). Granice nowoczesności : proza polska i wyczerpanie modernizmu. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

GRANICE NOWOCZESNOŚCI

Krzysztof
Uniłowski

Proza polska
i wyczerpanie modernizmu



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2006

GRANICE NOWOCZESNOŚCI

Proza polska
i wyczerpanie modernizmu



NR 2427

Krzysztof Uniłowski

GRANICE NOWOCZESNOŚCI

Proza polska
i wyczerpanie modernizmu



Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzenci
Inga Iwasiów
Jerzy Jarzębski

N 786 / 2424



86-348576

SPIS TREŚCI

Granice nowoczesności	7
Dwie historie: <i>Przemija postać świata</i> Hanny Malewskiej	44
Mnogie teksty	63
Tożsamość bez narracji. Nad powieścią Teodora Parnickiego	88
Sztuka cytatu: od powieści przez anty-powieść do metapowieści	130
„Proza środka”, czyli stereotyp literatury nowoczesnej	156
Zamiast epilogu: narracje tożsamościowe albo między nowoczesnością a postmodernizmem	197
Indeks osobowy	205
Summary	211
Резюме	213

GRANICE NOWOCZESNOŚCI

1

W sierpniowym numerze miesięcznika „Twórczość” z roku 1964 ukazał się szkic Andrzeja Kijowskiego, zatytułowany *Granice literatury*. Krytyk podkreślał w nim wyraźnie, iż pisarstwo artystyczne doby nowoczesnej tworzy pewną całość. Nie decyduje jednak o tym żywotność nurtów czy prądów, ciągłość lub bodaj podobieństwo poetyk. Chodziło o kwestię znacznie subtelniejszą, acz zarazem – fundamentalną. Specyfika nowoczesnej literatury miała polegać na rozumieniu sztuki słowa jako zasadniczo odmiennej od wszelkich innych praktyk językowych. Dzięki temu co najmniej od czasów romantyzmu literatura stanowiła osobną przestrzeń wypowiedzeniową oraz odrębną instytucję życia publicznego.

W jaki jednak sposób ta odrębność mogła się ukonstytuować? Pisał krytyk:

W romantycznej filozofii literatury słowo to nabiera znaczenia ujemnego: oznacza martwą regułę, czystą technikę, to, co było, nie to, co jest, a zwłaszcza nie to, co ma powstać [...]. Literatura określa się zatem przez zaprzeczenie samej siebie; przybiera postać odrębną, różną od wszelkiego innego piśmiennictwa, gdy wychodzi poza swoje granice. Staje się wówczas bezpośrednim obcowaniem z naturą, uznaje za swoiste poznanie bytu, przypisuje sobie szczególnie dar jego poznania, wreszcie się z nim utożsamia, staje się doświadczeniem, praktyką, zdolnością szczególną. Wszystko jedno, jak to się będzie nazywać¹.

¹ A. K i j o w s k i: *Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*. Oprac. T. Burek. T. 1. Warszawa 1991, s. 33–34. (Pierwodruk: „Twórczość” 1964, nr 8).

Żywe słowo przeciwko martwej regule, romantyzm przeciwko klasycyzmowi, poezja przeciwko literaturze – chodziło o literaturę w stanie wzburzenia czy nawet wiecznej rebelii, zbuntowaną przeciwko sobie samej, realizującą własne powołanie wtedy i tylko wtedy, gdy decydowała się przełamać zastane konwencje, poetyki, utarte pojęcia oraz definicje. Jej istotą zatem było dążenie do przekraczania własnych granic, wieczna niezgoda na to, co za literaturę uchodzi. A skoro tak, to każde dzieło nowoczesne należałoby rozpatrywać jako ekstremalny, graniczny przypadek literatury. Tu zawsze usiłuje się powiedzieć coś więcej, niż zostało dotąd (w literaturze i nie tylko) powiedziane, i dlatego zawsze próbuje się artykulacji odbiegającej od tego, co (w literaturze i nie tylko) dopuszczalne. Z konieczności twórczość literacka w okresie poromantycznym dokonywała się na linii rozgraniczającej sferę literackiego i „nieliterackiego”, tej linii, którą sama zawsze na nowo (i przynajmniej na własny użytek) wykreślała.

Za sprawą dialektyki przekroczenia i normy literatura nie mogła się obyć bez podwójnego odniesienia, sytuując się zarówno wobec literackiego (zastanych norm i konwencji), jak i rozległej, bo przecież zawsze przedstawiającej się jako ta „na zewnątrz”, dziedziny nieliterackich form wypowiedzi. W ramach pierwszej relacji literatura przekraczała normę (literacką i językową), w ramach drugiej – normalizowała przekroczenie, usiłując sprowadzić „nieliterackie” i „pozajęzykowe” (to, co „na zewnątrz” języka) do literackiego i językowego. Podwójne uwikłanie zawiązywało sprzeczność, która nie pozwalała żadnemu dziełu zrealizować własnego projektu, to jest dokonać zakładanej transgresji w sposób ostateczny i nieodwołalny. Konieczne zatem okazywało się ponowienie próby, podjęcie projektu od (nowego) początku, co – paradoksalnie, ale całkiem logicznie – oznaczało zrywanie ciągłości. Stąd tak charakterystyczna dla artystycznej nowoczesności dialektyka zerwania oraz kontynuacji w ramach serii następujących po sobie prądów, nurtów, pokoleń.

Podkreślmy, że od czasów romantyzmu literatura nie sytuuje się wyłącznie w sferze sobieswojskiej, ale zawsze na granicy między sobą a „nieliteraturą”. Przypomnijmy Kijowskiego: literatura tym się różni od wszelkiego innego piśmiennictwa, że zawsze wykracza (a przynajmniej – usiłuje wykroczyć) poza własne granice. Właśnie dlatego sztuka słowa staje się „nie-literaturą, czymś więcej niż literaturą”, a próby traktowania jej jako „sztuki czystej były z reguły przewyciężane, i to przez rzeczników takiego właśnie [...] poj-

mowania”². W przytoczonym zdaniu szczególnie istotny zdaje mi się okolicznik „z reguły”. Dla dzieła literackiego epoki nowoczesnej konstytutywna okazała się obecność pewnego naddatku, elementu nieliterackiego. Oznacza to, że literatura nie była wyłącznie stroną opozycji (wobec „nieliteratury”). Ta dialektyczna rozgrywka toczyła się w niej samej. Literackimi (literackimi na sposób nowoczesny) będziemy nazywali takie teksty, w których relacja między literaturą i „nieliteraturą” została uwewnętrzniona, sproblematyzowana bezpośrednio (różne techniki przedstawiające) lub pośrednio, przez krytykę własnych reguł, refleksję autokrytyczną i metaliteracką.

Konfrontacja literackiego i „nieliterackiego” nie oznaczała zdezerowania dwóch odrębnych czy przeciwstawnych jakości, systemów lub jednostek, z których każda dałaby się zdefiniować i określić przez cechy dla siebie specyficzne. Ponieważ konfrontacja taka dokonywała się w obrębie literatury, a co więcej – okazywała się dla niej nieodzowna, możemy powiedzieć, że w naszym wypadku chodzi o działanie różnicy krytycznej³. Oznacza to, po pierwsze, krytyczny aspekt literatury nowoczesnej, która korzystając z przywileju własnej granicznej pozycji, określała się (krytycznie) zarazem wobec języka, literatury i rzeczywistości. Po drugie, chodzi o heterogeniczny charakter tekstu literackiego, a także o to, że – po trzecie – skłócony (dialektycznie) z samym sobą, zróżnicowany wewnętrznie, nie mógł się nigdy obrócić w jedność, okazując się zawsze niegotowym, niedopełnionym, otwartym – przynajmniej na ponowną lekturę, a zatem w pewien sposób zawsze nieprzeczytanym⁴. Wreszcie po

² Ibidem, s. 35.

³ Zob. B. Johnson: *Różnica krytyczna*. Przeł. M. Adamczyk. W: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Red. R. Nycz. Gdańsk 2000. (Pierwodruk: „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2).

⁴ W kulturze nowoczesnej lektura dzieła literackiego (bądź innego, które – z różnych powodów – traktujemy jak literackie) zawsze dążyła do tego, aby się okazać lekturą ponowną, tu w znaczeniu: inną od wszystkich poprzednich. W ten sposób uczymy się czytać i czytamy dzieła pochodzące z różnych epok, także dawnych. Różnica polega na tym, że dzieła literatury nowoczesnej powstawały przy założeniu, a przynajmniej z intuicją, że tak właśnie będą czytane. Chcąc określić specyfikę nowoczesnego „dzieła otwartego”, Umberto Eco proponował między innymi rozróżnienie na „otwarcie estetyczne” i „otwarcie komunikacyjne”: „[...] w przypadku Dan-tego przeżywamy wciąż od nowa komunikację przekazu jednoznacznego. Joyce natomiast pragnie, ażebyśmy przeżywali za każdym razem przekaz z istoty swej (i dzięki formie, w jakiej został zrealizowany) wieloznaczny” (U. Eco: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. J. Ga-luszką, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg i M. Oleksiuk. Warszawa 1973, s. 87). Oczywiście, możemy się pokusić o próbę nowego odczytania także Boskiej

czwarte, tak rozumiana literatura byłaby praktyką metalingwistyczną, poszukiwaniem możliwości wyrażenia w języku tego, co – po rozdzieleniu w dyskursie klasycznym słów i rzeczy⁵ – znalazło się nagle po drugiej stronie słowa. Łatwo więc o domysł, że potrzeba jej wyodrębnienia i „wyspecjalizowania” pojawiła się w następstwie odkrycia niewspółmierności bytu i języka.

Transgresyjne dążenia nowoczesnej literatury pokazują wyrażenie, że chodziło tu o odzyskanie lub/i uprawomocnienie możliwości wyrażeniowych oraz przedstawieniowych. Domena „pozaliterackiego” była nie tylko obszarem poznawczych penetracji oraz eksploracji. Jako wymykająca się literaturze, została uwznioślona i wyabsolutyzowana. Dążenie poza literaturę miało przy tym wyraźny aspekt antyliteracki. W swym szkicu Kijowski zwracał uwagę przede wszystkim na dialektyczny związek tendencji do absolutyzowania, niekiedy nawet sakralizowania rzeczywistości, z negowaniem literatury czy wręcz jej destruowaniem.

Taką postawę artystyczną przejęły i zradykalizowały dwudziestowieczne awangardy, szermujące – z jednej strony – hasłem „śmierci sztuki”, z drugiej zaś – pragnące uczynić polem aktywności twórczej również domenę „nieliteratury” oraz „niesztuki”. Chodziło już nie o to, aby przekroczyć granicę, ale aby nieodwołalnie znieść samą różnicę pomiędzy tym, co się znalazło po obu stronach tej granicy. Co jednak najciekawsze, przejawy analogicznej tendencji dostrzegał Kijowski również w tych ideologiach i praktykach artystycznych, które zwykły się sytuować na przeciwnym biegunie. W *Granicach literatury* krytyk przedstawiał ideę profetyzmu jako analogon przygód awangardy. Pisał:

Ostateczną postacią zatarcia granicy między literaturą a rzeczywistością będzie przełożenie aktu (czynu, manifestacji, prowokacji etc.) nad dzieło, albo – jak w Polsce – przełożenie osoby twórcy nad jego dzieło⁶.

Zwróćmy uwagę, że Kijowski mimo wszystko dostrzegał pewną zmianę, skoro zjawiska dwudziestowieczne przedstawiał jako ra-

komedii, choćby manipulując w tym celu kontekstami. Jednoznaczność i wieloznaczność nie są same przez się różnymi opcjami poetyckimi, lecz różnymi filozofiami znaczenia, które pociągają za sobą wybór innej poetyki. Zawsze określonej.

⁵ W tym miejscu nawiązuję, rzecz jasna, do tez M. Foucaulta z fundamentalnej pracy *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (1966). Zob. także omówienie i komentarz do tego etapu myśli Foucaultowskiej w książce T. Komentanta: *Władze dyskursu. Michel Foucault w poszukiwaniu siebie*. Warszawa 1994, s. 111–145.

⁶ A. Kijowski: *Granice literatury...*, s. 42.

dykalizację wyjściowej sytuacji. W jego ujęciu był to jednak raczej regres, dekadencja, a nie progres. Kolejne próby artystycznych transgresji wiązały się z przyrostem projektów, z których każdy usiłował przelicytować poprzednie w dążeniu do zniesienia granicy, zarazem wyznaczając ją na nowo. Kwestionując granice literatury, utwierdzało literaturę, doprowadzając do instytucjonalizacji i rytualizacji awangardowych gestów. Stąd świadomość kryzysu, czy nawet wyczerpania dotychczasowych strategii, które poczęły się wydawać bezwocne i bezcelowe.

Jeszcze wyraźniej i dosadniej świadomość wyczerpania zaznaczyła się w wygłosie innego szkicu z tego samego okresu⁷. Tym razem Kijowski odniósł się do koncepcji literatury zaangażowanej, mającej pozostawać w ideowo-problemowym uścisku z teraźniejszością. Aczkolwiek idea literatury współczesnej wyrosła ze sprzeciwu wobec ekskluzywnej awangardy, w istocie rzeczy okazała się propozycją relewantną, „zamiennikiem” wcześniejszych „-izmów”, w ujęciu synchronicznym natomiast – jedną z wielu obocznych postaci literatury nowoczesnej, która nie mogła, rzecz jasna, uporać się z żadną z fundamentalnych dla tej literatury sprzeczności:

Otóż mit literatury współczesnej, zarówno w postaci ideowej partycypacji we współczesności (zaangażowanie), jak w wersji nowości formalnej, jest mitem awangardy. Dalej iść nie można: dla owej partycypacji i dla odnowy zrobiono już wszystko, aż do zaprzeczenia samej istoty literatury, aż do osiągnięcia jej granic. Dlatego historię awangard należy uznać za zakończoną [...] ⁸.

Tak właśnie Andrzej Kijowski postrzegał granicę, którą ustanowiły dla siebie artystowskie transgresje, barierę, której literatura traktująca samą siebie jako tekst pograniczny przekroczyć już nie mogła. Była połowa lat sześćdziesiątych...

2

Dopiero w latach dziewięćdziesiątych literaturoznawcy zmierzyli się z zadaniem zredefiniowania pojęcia modernizmu w taki sposób, aby mogło ono objąć długą sekwencję zjawisk, poczynając od Młó-

⁷ Zob. A. Kijowski: *Mit literatury współczesnej*, „Odra” 1965, nr 2.

⁸ Ibidem, s. 24–25.

dej Polski. Co oczywiste, na zwolenników takiego postępowania czyha sporo pułapek. Rzecz przede wszystkim w tym, aby scalająca perspektywa historyczna nie zacierała różnorodności i różnaitości dwudziestowiecznej literatury. Wszak w jej obszarze pojawiały się również – zajmując bardzo eksponowane miejsce – zjawiska mniej radykalne, które wcale nie zamierzały kwestionować zastanego pojmowania literatury, a dążyły raczej do odnowienia jej autorytetu, możliwości wyrażeniowych oraz poznawczych. W swej imponującej książce, zatytułowanej *Ironiczny konceptyzm*⁹, Arent van Nieukerken pisał więc o dwóch różnych modernizmach, jako ich najbardziej prominentne przykłady wymieniając z jednej strony francuski symbolizm i postsymbolizm (aż po surrealistów), z drugiej natomiast – poetów anglojęzycznych: Eliota i Audena. Co najważniejsze, tak znaczące postaci dla dwudziestowiecznej poezji polskiej, jak Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, Wisława Szymborska i Stanisław Barańczak, zostały tu usytuowane w orbicie wpływów modernizmu *à la manière anglaise*, pod wieloma względami przeciwstawiającego się „wersji francuskiej”.

Do podobnych przykładów odwołał się wcześniej Edward Możejko, przedstawiając własny projekt historycznoliteracki modernizmu¹⁰. Eliotowski klasycyzm, rosyjski akmeizm, czy też koncepcja za sprawą Rymkiewicza i Przybylskiego szeroko dyskutowana w Polsce pod koniec lat sześćdziesiątych, a ilustrowana najczęściej dokonaniem Herberta – to tylko pierwsze z brzegu znaczące zjawiska, w których zarówno powściągnięty został awangardowy gest zerwania z tradycją, jak i wyhamowany transgresywny impet. Trzeba więc było w obrębie modernizmu dostrzec i wyodrębnić grupę dokonań co najmniej równorzędnych, a przecież w dużej mierze opozycyjnych względem awangardy. Ostatecznie nadrzędne pojęcie Możejko zdefiniował jako „długotrwałą epokę artystyczną, opartą na dychotomii między nowoczesnym klasycyzmem a awangardą”¹¹.

W ramach prowizorycznej definicji nie zostały jednak precyzyjnie określone relacje między kategoriami okresu oraz kierunku. Sam tytuł artykułu – *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku* – podpowiada, iż kluczowe pojęcie traktowano na przemian już jako zbiorczą, sumaryczną nazwę epoki, już to jako okre-

⁹ Zob. A. van Nieukerken: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998.

¹⁰ Zob. E. Możejko: *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku*. „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6.

¹¹ Ibidem, s. 37.

ślenie dominującego prądu. W rezultacie niejasny okazał się status nowoczesnego klasycyzmu oraz awangardy. Nie wiadomo bowiem, czy są to dwa opozycyjne prądy w obrębie tej samej całości historycznoliterackiej, czy też dwie skrajne odmiany kierunku. Ostrożniejszy van Nieukerken francuski postsymbolizm oraz anglosaski modernizm przedstawił jako równorzędne, ale rozłączne warianty literatury doby nowoczesnej, bez bliższego określenia specyfiki tej ostatniej. Za takim postępowaniem stała ukryta sugestia, iż modernizm literacki przyjmował wiele różnorodnych historycznych postaci, z których żadna nie powinna być uznawana za modelową czy wzorcową (choć, rzecz jasna, ich zasięg oraz oddziaływanie okazywały się rozmaite). Próba zaś określenia czegoś na kształt istoty modernizmu, poszukiwanie i gromadzenie właściwości powtarzających się w kolejnych odmianach niosłyby z sobą ryzyko idealizacji, substancjalizacji, schematyzacji oraz daleko idącej redukcji. Tymczasem Możejko za konieczne uznał „poszukiwanie wspólnego mianownika, tzn. zespołu wspólnych cech, które mogłyby wskazać na pewną spójność epoki”¹², jakkolwiek rezultaty tych poszukiwań okazały się – przynajmniej na razie – skromne. Stało na spostrzeżeniu, że koncepcja wiersza-przedmiotu pojawiała się zarówno u futurystów, jak i w programowych esejach akmeistów¹³. Okazuje się zatem, że obie strony – twórcy awangardy oraz nowocześni klasycyści – realizowały, każda na swój sposób, koncept *objet d’art*, dążąc do przezwyciężenia opozycji inteligibilnego i materialnego, idealnego i realnego, znaczonego i znaczącego, a ostatecznie – sztuki oraz życia.

W tym miejscu trzeba przypomnieć, że pojęcie klasycyzmu oraz jego pochodne (neoklasycyzm, nowy klasycyzm, klasycyzm nowoczesny) nigdy nie były odnoszone do modernistycznej prozy. Można jednak zaryzykować twierdzenie, że odpowiednikiem mniej radykalnych dążeń okazało się w tej dziedzinie zjawisko powieści „mitologicznej”, opisane w końcowej części rozprawy Eleazara Mieleńskiego *Poetyka mitu*¹⁴. Z inspiracji Mieleńskiego w języku polskiej krytyki pojawiło się pojęcie mitografii, wykorzystywane przede wszystkim dla określenia tendencji z lat dziewięćdziesiątych (literatura „małych ojczyzn”), acz wyraźnie osadzonych w tradycji nowoczesnego mitologizmu. Jako pierwszy kategorią prozy mitogra-

¹² Ibidem, s. 35.

¹³ Zob. ibidem, s. 40–44.

¹⁴ E. Mieleński: *Poetyka mitu*. Przeł. J. Dancygier. Przedmowa M.R. Mayenowa. Warszawa 1981, s. 343–478.

ficznej posłużył się bodaj Edward Balcerzan, aczkolwiek traktował ją stosunkowo wąsko, jako jedną z siedmiu „orientacji” (nurtów) po roku 1956¹⁵. Jeśli jednak zrezygnowalibyśmy z czasowego ogranicznika, to wówczas z powodzeniem można by uznać mitografizm za nurt stale obecny w literaturze modernistycznej, wpływowy i obfitujący w wybitne dokonania (w polskiej tradycji kluczowe miejsce zajmowałaby tu, oczywiście, twórczość Brunona Schulza). W ten sposób nasze rozumienie terminu zbliżyłoby się do ujęcia Mieleńskiego czy też pomysłu Michała Głowińskiego, który w końcu lat osiemdziesiątych proponował kategorię „powieści rozpiętej na micie”, zaznaczając przy tym, że w dojrzałej postaci pojawia się ona w rodzimej literaturze już za sprawą Oziminy Wacława Berenta¹⁶.

Zauważmy, że kategoria mitografii wydaje się dobrze przystawać także do niektórych zjawisk w polskiej poezji. Nazwiska Leśmiana i Czechowicza nasuwają się przy tej okazji w pierwszej kolejności. Być może należałoby zatem mówić raczej o dychotomii awangardy i mitografii, uznając poetyckie klasycyzmy za warianty tej drugiej opcji¹⁷. Mitografii oraz klasycyzm łączy pewien zasadniczy rys, a mian-

¹⁵ Zob. E. Balcerzan: *Przygoda druga: żywioły prozy w PRL*. W: *Idem: Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*. Warszawa 1990, s. 25–26.

¹⁶ Zob. M. Głowiński: *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchoń, labirynt*. Warszawa 1990, s. 156–158. Jakie ryzyko niesie z sobą zawężenie czasowych ram nurtu, pokazuje natomiast książka Tomasa Mizerkiewicza *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku* (Poznań 2001). Przynosi ona pierwszą próbę opisu zjawiska z perspektywy akademickiej i już choćby dlatego zasługuje na baczna uwagę. Nieprzekonująco jednak wypada wskazanie na rok 1968 jako datę inicjującą jakoby nowy rozdział w dziejach mitologizmu w dwudziestowiecznej polskiej prozie. Wątpliwa wydaje się również zasadnicza dla pracy teza o związkach między literaturą „małych ojczyzn” z lat dziewięćdziesiątych i tzw. nurtem chłopskim (powieści Tadeusza Nowaka). Najbliższym punktem odniesienia dla utworów Piotra Szewca, Pawła Huellego, Anny Boleckiej jest raczej tradycja nurtu kresowego, i w tym kontekście należałoby sytuować całość zjawiska.

¹⁷ Można również próbować jeszcze innego rozwiązania terminologicznego, dla nazwania zjawisk nieawangardowych wykorzystując zaczerpnięte z tradycji anglosaskiej pojęcie „wysoki modernizm”. Ma ono tę zaletę, iż jego zakres wydaje się szerszy niż nowoczesnego klasycyzmu czy mitografizmu. Pojęciem wysokiego modernizmu ostatnio posłużył się Ryszard Nycz w artykule: *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*. „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 37. Trzeba jednak pamiętać, że kategoria ta pozostaje uwikłana w opozycję *high art* oraz *low art*, co akurat z naszej perspektywy mogłoby się okazać nieco kłopotliwe (wszak awangardy żadną miarą nie można uznać za przykład *low art*). Nie wydaje mi się jednak, aby zagadnienia terminologiczne należało wysuwać na pierwszy plan. Za najistotniejsze uważam zwrócenie uwagi przez badaczy na dwutorowy czy wręcz antynomiczny charakter modernizmu. To zaś, jak się ostatecznie zdecydujemy nazwać biegun przeciwny względem awangardowego, mam za kwestię dalszego rzędu.

nowicie przywoływanie czasu poprzedzającego, typowe dla nowoczesności, rozszczepienie jedności naszej egzystencji oraz naszej kultury. W obu wypadkach scalające słowo było ironicznie konfrontowane z doświadczeniem rozbicia i rozkładu. Różnica polegała na tym, że klasycysta odnosił się raczej do kanonu literatury i kultury, natomiast mitograf – do archaicznego, a w każdym razie „przednowoczesnego” postrzegania świata jako kosmicznej jedni.

Rzecz jasna, awangarda i klasycyzm (z przydatkiem mitografii) nie wyczerpują listy zjawisk literackich, jakie zaznaczyły się w obszarze modernizmu. Określając ten ostatni jako „epokę”, Możejko zakładał, iż współtworzyło ją „wiele nurtów i prądów artystycznych o zasięgu międzynarodowym, które często zdają się pozostawać wobec siebie w opozycji”¹⁸. Ujęty w ten sposób modernizm (epoka) funkcjonowałby jako wiązka różnorodnych nurtów i prądów. Jak należy się domyślać, uprzywilejowana w tym zestawie pozycja nowoczesnego klasycyzmu oraz awangardy wynikała stąd, iż ujęte względem siebie przedstawiają i charakteryzują się wzajemnie jako dwie ekstremalne, biegunowo przeciwne formuły literackiej nowoczesności, wyznaczając wachlarz możliwości, swego rodzaju kartograficzną siatkę, w którą wpisywałyby się każdy inny nurt, prąd bądź indywidualny projekt literacki. Ową „siatkę” niedawno spróbował wypełnić – w trybie hipotetycznym – Włodzimierz Bolecki, wyodrębniając w literackim modernizmie osiem najważniejszych nurtów (dekadentyzm, parnasizm, ekspresjonizm, symbolizm, futurizm, awangardę, klasycyzm, katastrofizm) oraz siedem ideowych dominant (symbolizm, witalizm, esencjalizm, relacjonizm, konwencjonalizm, poetyckość, konstruktywizm), które w różnym natężeniu oraz rozmaitych konfiguracjach zaznaczyły się w kluczowych zjawiskach epoki¹⁹. Rzecz w tym, że takiej listy nie sposób wyczerpać, a nieuchronne jej ograniczenie będzie zawsze decyzją arbitralną. Nie ma rady, aby sprostać ideałom rzetelności, „mapa” modernizmu musiałaby – niczym mapa Cesarstwa w opowiadaniu Borgesa – zostać wykonana w skali jeden do jednego, odnotowując każde, najdrobniejsze i nawet najmarniejsze zjawisko literackie, jeśli tylko z jakiegóż powodu można je przedstawiać jako osobne.

Jeżeli tylko nie chcemy się uwikłać w aporię, to trudno na dłuższą metę traktować modernizm jako zbiór, skład, wiązkę, kompleks

¹⁸ E. Możejko: *Modernizm literacki...*, s. 44.

¹⁹ Zob. W. Bolecki: *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)*. „Teksty Drugie” 2002, nr 4.

czy konglomerat²⁰ różnorodnych zjawisk. Trudno bowiem wówczas wyznaczyć jakąś granicę różnicowania się tendencji artystycznych. Nawet najbardziej skrupulatny i dokładny rejestr, choćby udzielał dobrego wglądu w mnogość tendencji, nie odpowie nam na pytanie o mechanizm tego zróżnicowania. To prawidłowość, że wraz z progresem modernizmu coraz mniej przydatne będą kategorie nurtu czy prądu, stopniowo „luzowane” przez pojęcia pokolenia czy grupy. Literatura powojenna, przynajmniej ta, którą mamy za najciekawszą, okazuje się ostatecznie katalogiem indywidualnych poetyk, światopoglądów, postaw, projektów. Choć są one z sobą powiązane, to jednak wielość i różnaitość tych związków tworzy, zamiast przejrzystej palety nurtów, dziką plataninę wątków. Określenie warunków brzegowych (chronologiczny punkt startu i ewentualny punkt dojścia) czy nawet wytypowanie ekstremalnych wariantów literatury modernistycznej (klasycyzm i awangarda w ujęciu Możejki) problemu nie rozwiązują, wyodrębnione bowiem w ten sposób zjawisko różnicuje się w obrębie zakreślonych granic, w ostatecznym rachunku każąc powątpiewać w możliwość udzielenia odpowiedzi na pytanie o tożsamość epoki. Nie wystarczy nam również propozycja Włodzimierza Boleckiego, który w ten sposób uzasadniał swój projekt:

Wybór tylko jednego z historycznych zjawisk literatury polskiej za właściwy paradygmat modernizmu implikuje natychmiast sprzeczności zarówno historycznoliterackie, jak i metodologiczne. [...] W literaturze XX w. było wiele różnych koncepcji nowoczesności; pod tym względem literatura polska niczym nie różniła się od innych literatur europejskich. Wszystkie koncepcje „nowoczesności” w literaturze polskiej łączyło to, że były poszukiwaniem nowego, XX-wiecznego rozumienia tego pojęcia. A równocześnie wyniki tych poszukiwań powodowały radykalne sprzeczności pomiędzy tymi koncepcjami [...]. Zamiast więc te różne koncepcje sprowadzać do wspólnego mianownika, lepiej potraktować je jako zbiór różnych odpowiedzi na zadawane przez pisarzy identyczne pytanie: czym jest nowoczesność w literaturze?²¹.

Intencje uczonego są nad wyraz czytelne. Pragnie ustrzec nas przed błędem zredukowania wielości i różnorodności zjawisk do

²⁰ Z metafory zbioru korzystał Bolecki. Zob. *ibidem*, s. 19. W innym miejscu uczony pisał: „[...] literacki modernizm w Polsce był z ł o ż o n y z kilku głównych nurtów artystycznych oraz indywidualnych twórczości mieszczących się na ich pograniczu” (*ibidem*, s. 21–22, podkr. – K.U.). Natomiast określeniami „kompleks [...] stylów” oraz „konglomerat” posłużył się Mo ż e j k o w *Modernizmie literackim...*, s. 33, 40.

²¹ W. B o l e c k i: *Modernizm w literaturze...*, s. 18–19.

jakiegoś hipotetycznego wzoru, modelowej postaci modernizmu. Wskazuje zarazem na czynnik jednoczący. O jedności okresu decyduje „identyczność” kluczowego pytania, na które wszelako literatura udzielała różnych odpowiedzi. Pozostaje kwestia, jak bardzo różnych? Widać wyraźnie, że różnica – mimo „identyczności” pytania – ma pozostawać nieredukowalna, kolejne zaś literackie projekty nowoczesności okażą się, przynajmniej pod jakimś względem, nieporównywalne i niezgadnialne z sobą. W konsekwencji zaprojektowany tu „zbiór” zamieniałby się w worek bez dna.

Problemy wynikają nie tylko z braku stosownej perspektywy historycznej, ułatwiającej selekcję danych, a w konsekwencji – uchwycenie cech istotowych. Warto podkreślić, że właśnie w ten sposób, przez różnicowanie tendencji i zjawisk artystycznych, manifestowały się jedne z najważniejszych aspektów literatury modernistycznej, mianowicie jej czasowość i perspektywny charakter. Chodzi o właściwości, które nie umknęły uwadze krytyków oraz badaczy. Pisał niedawno Jerzy Świąch:

Nigdy bardziej niż w tym stuleciu [chodzi o wiek XX – K.U.] horyzont teraźniejszy nie ustępował tak szybko pod naporem chwil, które narzucały swój własny, uznany już w tym momencie za przestarzały, *out of fashion*. [...] *Awangarda* była ruchem konsekwentnie się samoniszczącym. Niebываła szybkość, z jaką zmiany następowały, sprawiała, że horyzont teraźniejszości ograniczał się do wąskiego wycinka czasu, który w obawie przed rychłą dezaktualizacją tego, co chwilowo zdołał osiągnąć, wybiegał momentalnie w przyszłość²².

W rezultacie żadna wcześniejsza sekwencja nie wydaje się płynnie przechodzić w następną. Relacja między nimi okazuje się podwójna i sprzeczna. Z jednej strony zazębiają się i nakładają na siebie, co powoduje, że każdy odcinek może być rozpatrywany zarówno jako element sekwencji zamykającej, jak i otwierającej. Mówiąc metaforycznie, każde ziarno czasu okazuje się zawierać w sobie zarówno „ślady końca”, jak i „ślady początku”²³. Z drugiej strony

²² J. Świąch: *Dwudziesty wiek, czyli o „krótkim stuleciu” inaczej*. W: *Dwudziestowieczność*. Red. M. Dąbrowski i T. Wójcik. Warszawa 2004, s. 18 (podkr. – K.U.).

²³ Metaforami „śladów końca” oraz „śladów początku” posłużył się Przemysław Czapliński w tytułach obu części swojej książki *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996* (Kraków 1997). Ponieważ jednak uczony pozostał przy linearnej koncepcji procesu historycznoliterackiego, musiał, rzecz charakterystyczna, rozsunąć w czasie obie sekwencje. Tak więc zespół „śladów końca” stanowią tu fakty literackie sprzed 1989 roku, natomiast „ślady początku” pojawiają się po tej dacie.

trudno ustabilizować granicę między sekwencjami, skoro przebiega ona także „wewnątrz” nich, rozkładając ich jedność.

Wydaje się, że również w historycznoliterackim ujęciu kategorii modernizmu powinno się znaleźć miejsce dla doświadczenia nieciągłości, „ziarnistości” czasu. Było ono konsekwencją ponawiania przez kolejne prądy, tendencje, generacje oraz – po prostu – kolejnych pisarzy gestu fundacyjnego, polegającego na rozpoznaniu swojej sytuacji egzystencjalnej i kulturowej jako odrębnej. Wynikało również z wypunktowanej przez Świącha sprzeczności, za której sprawą realizacja projektu artystycznego pociągała za sobą dezaktualizację tego projektu. Wraz z uświadamianiem sobie logiki anihilującej aktualność sztuki kolejne cykle musiały przebiegać – niechby w wymiarze subiektywnym – coraz szybciej²⁴. Stąd charakterystyczna dla prób periodyzacji dwudziestowiecznej literatury skłonność do wyodrębniania coraz krótszych podokresów, zawężania odcinków czasowych dzielących kolejne generacje pisarzy itd.

Nie należy pokpiwać z tej skłonności. Przejawia się w niej bowiem ta sama logika ponawiania gestu, oparta na dialektyce zerwania i powtórzenia, iterowalności i jednokrotności, która odpowiada za progres i różnicowanie literatury modernistycznej. Pozostaje pytanie, czy w ogóle da się opowiedzieć tę historię, a jeśli tak, to w jaki sposób. Jerzy Świąch, rzecz charakterystyczna, traktował z rezerwą projekty historycznoliterackie, oparte na kategorii awangardy lub modernizmu, ponieważ obawiał się, że chcąc nie chcąc, narzucają one perspektywę całościową, w której ramach doświadczenie serialności musi ustąpić miejsca ciągłości, ustanawianej przez narrację historyczną.

Być może jednak uda się nam nie wylać dziecka razem z kąpielą. Taką przynajmniej nadzieję daje Kazimierz Wyka, skądinąd fundator specyficznego dla polskiej tradycji terminologicznej rozumienia modernizmu, zawężającego go do „wcześniejszej, przygotowawczej fazy twórczości pokolenia Młodej Polski”²⁵. Jednak trzydzieści lat po napisaniu *Modernizmu polskiego*, w szkicu *O jedności i różności literatury polskiej XX wieku*, uczony mocno podkreślił, że mimo upływu lat młodopolskie rozumienie sztuki nadal pozostaje funda-

²⁴ Uchwytne w nowoczesnej kulturze i literaturze doświadczenie przyspieszenia stało się tematem książki zbiorowej *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*. Red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki. Warszawa 1996. Zob. zwłaszcza zamieszczone w tym tomie szkice T. Komendanta (*Oszalałe wahadło*) oraz D. Siwickiej (*Szybkość – wyobrażenia i wartości*).

²⁵ K. Wyka: *Młoda Polska*. T. 1: *Modernizm polski*. [1937]. Kraków 1987, s. 30.

mentem współczesnej świadomości literackiej. Zasadniczy powód, dla którego właśnie twórczość z przełomu wieków odegrała rolę faktu inauguracyjnego, wygląda następująco: autonomia literatury, będąca najważniejszym osiągnięciem Młodej Polski, okazała się wzorem dla wszelkich kulturowych i społecznych dążeń emancypacyjnych, a nade wszystko prefiguracją politycznej niepodległości. Okres ten stanowił „pierwsze wielkie ogniwo literatury uznającej siebie za niepodległą, literatury społeczeństwa idącego ku własnej państwowości”²⁶. A jednocześnie Wyka – doceniśmy to – „ślady początku” nakładał na „ślady końca”, przydając Młodej Polsce cech swoistego palimpsestu:

Pisarze i zagadnienia wynikające z tej zasadniczej postawy przez cały ciąg okresu spierały się z objawami wynikającymi z tradycyjnych zadań literatury porozbiorowej²⁷.

Na tym nie koniec. Skoro tylko listopad 1918 roku ostatecznie zdezaktualizował postromantyczny model twórczości, wypracowany został nowy wzorzec zaangażowania literackiego, tym razem wywiedziony z idei autonomii:

Funkcja patriotyzmu uległa przemianie, od tradycyjnej po bardziej nowoczesną. Jeżeli zaś tak, to i wzorzec literatury, uznającej siebie za wolną od tradycyjnie polskich świadczeń ideowych, począł odmiennie funkcjonować w okresie międzywojennym. Nie istnieje literatura zawsze i bezwzględnie wolna, sama o sobie stanowiąca. [...] Nie chodziło o wolność od życia społeczeństwa polskiego w ogóle, chodziło o wzbogacenie tego życia o nowe wartości, które tylko pisarze dać mogą²⁸.

Dwie kwestie zasługują tu na uwagę. Po pierwsze, okazuje się, iż zaangażowanie na sposób „bardziej nowoczesny” jest możliwe pod warunkiem powszechnego uznania dla zdobytej wcześniej autonomii literatury. Można rzec, że zaangażowanie staje się w tej sytuacji funkcją autonomii, stanowi jej przedłużenie, ale i przekroczenie. A skoro tak, to, po drugie, sytuację literatury określało odtąd dynamiczne i dialektyczne napięcie między biegunami autonomii oraz zaangażowania. Nie inaczej, podkreślał Wyka, wyglądała sytuacja u schyłku lat sześćdziesiątych:

²⁶ K. Wyka: *O jedności i różności literatury polskiej XX wieku*. W: *Idem: Nowe i dawne wędrówki po tematach*. Warszawa 1978, s. 40–41. (Pierwodruk: „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 2).

²⁷ Ibidem, s. 41.

²⁸ Ibidem, s. 53.

W pięćdziesiąt lat po odzyskaniu niepodległości państwowej dialektyka wielkich dążeń ideowo-literackich stanowi odległą kontynuację nowoczesnej sytuacji wyjściowej²⁹.

Na marginesie, warto zauważyć, że w przeciwieństwie do Andrzeja Kijowskiego, Wyka nie wskazywał na żadne oznaki wyczerpania dominującego sposobu pojmowania literatury.

W dziejach polskiej dwudziestowiecznej sztuki słowa uczony, na sposób tradycyjny, wyróżniał trzy zasadnicze okresy: Młodej Polski, Dwudziestolecia oraz literaturę doby Polski Ludowej. Zrazem wyraźnie dawał do zrozumienia, że ponad tymi – i wszelkimi bardziej szczegółowymi – dyferencjacjami można by nadbudować pewien „nadokres” czy „nadepokę”. Czynniki uspojujące polegałyby na tym, że każda dająca się wyróżnić część (czy to w układzie temporalnym, czy też w ramach stratyfikacji prądów artystycznych) przedstawia się nam jako zindywidualizowane, jednostkowe ponowienie (rzec można: artykulacja) „dialektyki wielkich dążeń ideowo-literackich”, która wcześniej zaznaczyła się w ramach „nowoczesnej sytuacji wyjściowej”.

Przytaczając wyimki z artykułu Kazimierza Wyki, chciałem również zwrócić uwagę na uderzające podobieństwo jego obserwacji do tez niektórych współczesnych badaczy, usiłujących zredefiniować kategorię modernizmu. Myślę przede wszystkim o Ryszardzie Nyczu. Autor *Sylw współczesnych*, po pierwsze, bardzo podobnie tłumaczył rolę Młodej Polski jako instauracyjnej fazy modernizmu. Uściślając, chodziło przede wszystkim o drugą i trzecią generację młodopolan (urodzeni w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a więc, rzecz ciekawa, zrywający z modernizmem w tradycyjnym, „wąskim” rozumieniu). Wedle Nycza autorzy ci wypracowali nowe rozumienie autonomii sztuki, przekraczając jej ujęcie „w kategoriach kontemplacyjnych, statycznych i substancjalnych”³⁰. Tym razem – podobnie jak zdaniem Wyki – autonomia literatury stała się wzorem autoemancypacji, samopotwierdzeniem podmiotu (indywidualnego i zbiorowego), inspiracją do rozpoznawania życia oraz partycypowania w nim. Widać tu jak na dłoni zarys dialektycznego związku niezależności oraz zaangażowania, na który także Nycz zwrócił baczną uwagę, tyle że umieszczając go w długim ciągu in-

²⁹ Ibidem, s. 67.

³⁰ R. Nycz: *Język modernizmu. Prelegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 24.

nych modernistycznych antynomii (choć, do czego wrócimy, zerwował dla niego pozycję kluczową). Co najważniejsze, badacz podkreślił bardzo dobitnie, że „formacyjne cechy [modernizmu – K.U.] kształtują się w sieci opozycyjnych kategorii, a nie np. w wyniku urzeczywistnienia pewnych potencjalnych, uprzednio danych czy zdeponowanych wartości”³¹. I znowu czynnikiem zapewniającym jedność okresu okazała się dialektyka „opozycyjnych kategorii”, takich jak autonomia oraz zaangażowanie!

W rzeczy samej, ujęcie dialektyczne zdaje się zabezpieczać nas przed groźbą idealizacji modernizmu (poszukiwanie jego istoty), niechcianą recydywą organicyzmu, negowaniem nieciągłego, serialnego charakteru wyodrębnionych zjawisk czy przed sprzecznościami addytywności, zamieniającej projekt historycznoliteracki w katalog tendencji, prądów, indywidualnych poetyk, a w ostateczności – rozmydlającej tożsamość okresu. Pójdźmy tym tropem.

3

Opisując modernizm, Ryszard Nycz posłużył się kategorią formacji³². Chodziło najwyraźniej o to, ażeby uniknąć określeń w rodzaju epoki czy prądu (oraz ich synonimów). Z kategorii formacji skorzystał wcześniej Jerzy Ziomek, przedkładając własny projekt periodyzacji dziejów literatury polskiej³³. Poznański uczony traktował to pojęcie jako nadrzędne wobec tradycyjnie rozumianej epoki historycznoliterackiej. W historii rodzimej literatury wyróżniał cztery wielkie formacje, z których każda – poza średniowieczną – stanowiła sekwencję kilku okresów. Jeśli chodzi o literaturę XX wieku, to Ziomek – jak wiadomo – położył akcent na cezurze 1918 roku, umieszczając Młodą Polskę w obrębie formacji romantycznej i proponując kategorię awangardyzmu dla nazwania kolejnej „megaepoki”. Z tych powodów jego propozycję wypada uznać za konkuren-

³¹ Ibidem, s. 31.

³² Nycz określił modernizm jako „rozległą formację artystyczno-światopoglądową, sięgającą od swych początków z końca XIX w. po fazę wyczerpania w latach sześćdziesiątych” (ibidem, s. 6).

³³ Zob. J. Ziomek: *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*. W: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz i J. Sławiński. Kraków 1992. (Pierwodruk: „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4).

cyjną względem ujęć historycznoliterackich opartych na pojęciu modernizmu. Warto jednak zwrócić uwagę na tendencję do wprowadzenia kategorii nadrzędnej wobec tradycyjnego ciągu okresów.

Inspiracją dla Nycza był raczej Stefan Morawski, autor szkicu *Na tropach modernizmu jako formacji kulturowej*³⁴, aczkolwiek artykuł dotyczył takiego rozumienia pojęcia, jakie się utrzymało w filozofii kultury. Odpowiada ono co najmniej określeniu „epoka nowoczesna”, której źródeł najczęściej doszukiwano się w filozofii i naukach empirycznych XVII wieku. Z naszej perspektywy najistotniejsze okazuje się, iż Morawski dobitnie podkreślał antynomiczny i dialektyczny charakter kultury nowoczesnej: „[...] formacja modernistyczna jest aporetyczna – scalona przeciwieństwami nie do usunięcia”³⁵. Ujmowana zaś w tej perspektywie dynamika przemian wiązała się z autonomizacją poszczególnych dyscyplin nauki oraz sztuki, a nade wszystko – z postępem krytycznej samowiedzy. Zwróćmy uwagę, że stwarza to okazję do bardziej szczegółowych podziałów, wyodrębniania rozmaitych faz w dziejach nowoczesności. W wypadku sztuki i literatury za podstawę takich rozróżnień uznano nasilające się w drugiej połowie XIX wieku dążenia autonomizacyjne. W tym miejscu możemy już powrócić do literaturoznawczego rozumienia pojęcia, pamiętając wszakże, iż z perspektywy ogólnokulturowej obejmuje ono wyłącznie fazę „późnej” nowoczesności.

Ciekawe, że to, co w kategoriach filozofii kultury stanowi tylko część modernizmu (jako formacji kulturowej), w ujęciu historii literatury urasta do rzędu megaokresu. Zawężenie perspektywy, nieuchronne w przypadku dyscypliny szczegółowej, pozwala dostrzec więcej różnicowań, ale też utrudnia uchwycenie formacyjnej specyfiki. „Im więcej ograniczeń, tym – paradoksalnie – mniej sensu, w który zasobny jest modernizm”³⁶. Tyle Morawski. Obserwując wybrany okres jako wyizolowane ziarno czasu, trudno dostrzec w charakterystycznych dla niego zjawiskach aktualizację, powtórzenie i transformację modernistycznych antynomii. Nycz sięgnął po pojęcie formacji, aby wyznaczyć perspektywę nadrzędną względem podziału na Młodą Polskę (z wewnętrzną cezurą 1905 roku), Dwu-

³⁴ Zob. S. Morawski: *Na tropach modernizmu jako formacji kulturowej*. „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6. Pamiętajmy jednak, że już w swej pierwszej książce Nycz przyznawał kategorii sylwiczności kluczowe znaczenie dla „formacyjnego wymiaru literatury” modernistycznej, zob. R. Nycz: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984, s. 145 (podkr. autora).

³⁵ S. Morawski: *Na tropach modernizmu...*, s. 68.

³⁶ Ibidem, s. 63.

dziestolecie (z wewnętrzną cezurą roku 1932) oraz okres powojenny (w którym, jak wiadomo, wyróżniamy co najmniej sześć etapów: do roku 1948, lata 1948–1955, 1956–1968, 1968–1976, 1976–1989 oraz po 1989 roku). Podkreślmy, że w takim ujęciu historycznoliteracki projekt modernizmu wcale nie likwiduje tradycyjnej sekwencji okresów i podokresów. Stanowi raczej jej obramowanie, a zarazem tło. Niewykluczone, że wybór kategorii formacji Nyczowi podyktowały również względy taktyczne: dzięki temu można było uniknąć niepotrzebnego sporu ze zwolennikami tradycyjnej periodyzacji.

Pojęcie formacji, wywodzące się z tradycji strukturalistycznej, łączy w sobie cechy systemu oraz kierunku, dążenia, ruchu, procesu. Wydaje się zatem szczególnie użyteczne na potrzeby historiografii, dając nadzieję na przełamanie antynomii statyki i dynamiki, synchronii i diachronii. Pozwala również zdystansować się od konieczności wyznaczania sztywnych ram czasowych dla opisywanego zjawiska. Teza, że modernizm stanowi swoistą „strukturę w ruchu”, jest niewątpliwie atrakcyjna poznawczo, choć pociąga za sobą spore problemy metodologiczne. Tak czy owak, w obrębie opisywanego zjawiska rozróżniamy jego aspekty strukturalne i procesualne, stałe i zmienne. Prawda, że w ujęciu Nycza modernizm nie cechuje się żadnymi stałymi jakościami, niemniej istnieje też jego poziom podstawowy czy źródłowy, który rozstrzyga o jednorodności. Nieprzypadkowo w cytowanym wcześniej fragmencie *Języka modernizmu...* uczony pisał o „sieci opozycyjnych kategorii”, która zdaje się odgrywać rolę swoistej matrycy, skoro właśnie za jej sprawą kształtują się „cechy formacyjne”³⁷. Owa sieć przedstawia się jako stabilny i niezmienny układ, a tym samym upodabnia się do pojęć systemu oraz struktury. Nic dziwnego, że ostatecznie okazała się ahistoryczną siatką taksonomiczną, w którą zostały wpisane rozmaite historyczne warianty literatury modernistycznej.

Na potrzeby swojej taksonomii Nycz wyróżnił dwie zasadnicze opozycje: literatury elitarnej i popularnej oraz literatury autonomicznej i zaangażowanej. Zostały one następnie związane z sobą na wzór układu współrzędnych, jako że opozycja pierwsza stanowiła oś pionową, znamionującą wertykalne rozwarstwienie modernizmu, co pozwalało dokonać stratyfikacji rozmaitych obieguów oraz modeli literackich. Natomiast opozycja druga tworzyła oś poziomą, za której sprawą w obrębie każdego obiegu można było wskazać na dwie główne odmiany. W sumie otrzymaliśmy cztery rubry-

³⁷ Zob. R. Nycz: *Język modernizmu...*

ki, oznaczające zasadnicze „modele literatury i krytyki” modernistycznej: elitarny i autonomiczny, elitarny i zaangażowany, zaangażowany i popularny, autonomiczny i popularny³⁸.

Mamy do czynienia z klasyfikacją synchroniczną, porządkującą zjawiska literackie na zasadzie ich podobieństwa, powtarzalności wyróżnionych cech. W ramach każdej rubryki obok siebie znalazły się dążenia literackie charakterystyczne dla różnych historycznie faz modernizmu. Sytuacji nie uratuje spostrzeżenie, że – z wyłączeniem okresu realizmu socjalistycznego³⁹ – każda dająca się wyodrębnić faza wykazuje tendencję do kreowania zjawisk, reprezentujących wszystkie cztery modele. W ramach bowiem ujęcia synchronicznego zacierają się cięcia i uskoki między zjawiskami, które mają reprezentować ten sam model. Poczynają one funkcjonować po prostu jako przedstawiciele pewnej stałej tendencji (czy dyspozycji), charakterystycznej dla literatury modernistycznej pojętej jako całość. Tym samym zaś wyodrębnione tu cztery modele upodabniają się do nurtów czy prądów.

Ahistoryczny charakter skonstruowanej przez Ryszarda Nycza taksonomii można by tłumaczyć stanowiskiem, które zajął uczony. We wstępie do antologii gromadzącej teksty obcych autorów, poświęcone zagadnieniu modernizmu, pisał:

Nie wiadomo, kiedy granice współczesności przesunęły się, sytuując nagle stanowiska badaczy już poza ich przedmiotową dziedziną. Najwyraźniej znajdują się oni poza epoką nowoczesności, skoro mogą – a do pewnego stopnia i muszą – spoglądać na nią niejako z zewnątrz, jako na całość, której nie tylko

³⁸ Zob. ibidem, s. 31–32.

³⁹ Wydaje się, że w ramach zaproponowanej przez Nycza typologii realizm socjalistyczny należałoby umieścić pośród zjawisk reprezentujących model literatury zaangażowanej i popularnej. Specyfika ówczesnej sytuacji polegałaby zaś na tym, że żaden inny model nie byłby dopuszczalny. Pamiętajmy jednak, że twierdzenie, jakoby dla socrealizmu popularność była pożądaną wartością, jest uproszczeniem. Zakładano tu przecież zniesienie rozłamu literatury na elitarną i popularną. Dlatego poszukiwano wzorów w okresach oraz prądach, w których ów rozłam nie manifestował się w sposób wyraźny czy drastyczny. Stąd wybór dziewiętnastowiecznego realizmu w prozie oraz oświeceniowego klasycyzmu w poezji jako kluczowych tradycji. Zauważmy przy tym, że dążenie do zniesienia dychotomii literatury elitarniej oraz popularnej miało nie tylko sens polityczny. Likwidacja kulturowego zróżnicowania była, oczywiście, istotna w ramach projektu budowy społeczeństwa socjalistycznego. Jednocześnie w dążeniu takim wyraźnie przejawia się pierwiastek utopijny, typowy dla modernistycznych programów literackich. Por. J. J a r z ę b s k i: *Socrealizm jako karykatura modernistycznych przełomów*. W: I d e m: *Pożegnanie z emigracją. O powojennej prozie polskiej*. Kraków 1998. (Pierwodruk: „Tygiel Kultury” 1996, nr 10–11).

genealogię, początki, fazy rozwoju, ale i fazy ostatecznej krystalizacji (zwanej przez niektórych skostnieniem), a nawet transformacji (zwanej też rozkładem), daje się z krytycznym dystansem opisać⁴⁰.

Nawet przy założeniu, że słowa te dotyczą w pierwszej kolejności autorów tekstów zamieszczonych w antologii, trudno nie zauważyć, że możliwość zajęcia zewnętrznego stanowiska wobec opisywanego przedmiotu Nycz przedstawiał jako poznawczą szansę, pozwalającą na ujęcie kompletne, całościowe. W przytoczonym fragmencie uderzają wszakże określenia odsyłające do tradycji organicystycznego myślenia o przedmiocie badań historycznych (całość, fazy dziejowe, odpowiadające etapom rozwoju organizmów żywych), którym podporządkowane zostały kategorie ze słownika strukturalistycznego (krystalizacja i rozkład systemu, transformacja jako przejście od jednej do drugiej całości historycznoliterackiej)⁴¹. Skoro znajdujemy się w epoce ponowoczesnej, to dynamika modernizmu musiała się w jakiś sposób wyczerpać. Widziana „z zewnątrz”, literatura modernistyczna prezentuje się już w postaci statycznej, dzięki czemu staje się podatna na ujęcia totalizujące. W ten jednak sposób przechodzimy do porządku dziennego nad jej zróżnicowaniem (wszelkie różnice zdają się podporządkowane regułom systemowym), a co najważniejsze – tracimy z oczu modernistyczną dialektykę. Tymczasem nie wydaje się, aby za przywilej zajęcia zewnętrznego stanowiska konieczne trzeba było płacić aż tak zawrotną cenę.

Dążenie do systematyzacji modernizmu doczekało się krytyki w rozprawie Joanny Orskiej⁴². Autorka wiele zawdzięcza książce Nycza, która stanowiła dla niej najważniejszy punkt odniesienia, niemniej przy okazji omawiania taksonomicznej siatki, skonstruowanej w *Języku modernizmu...*, wystąpiła z otwartą polemiką. Po pierwsze, Orska zauważyła, że wymienione przez Nycza przykłady każdego z czterech modeli okazują się „nieczyste”. Wyniosła elitarność zachowuje pewne związki z kulturą popularną, a postawom autonomicznym nie jest zupełnie obcy aspekt zaangażowania. I vice versa.

⁴⁰ R. Nycz: *Słowo wstępne*. W: *Odkrywanie modernizmu. Przeglądy i komentarze*. Red. R. Nycz. Kraków 1998, s. 7.

⁴¹ Zdaniem Teresy Walas, strukturalizm w umiarkowany sposób wpłynął na badania historyczne. Zasadniczym kłopotem okazała się sprzeczność między kategoriami struktury i procesu. Najczęściej zatem pojęcia ze strukturalistycznego arsenału adaptowano na potrzeby tradycyjnego myślenia o prądach i epokach. Zob. T. Walas: *Czy jest możliwa inna historia literatury?* Kraków 1993, s. 94–96.

⁴² J. Orska: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*. Kraków 2004.

Badaczka wskazała ponadto na ciekawy przypadek umieszczenia pośród egzemplifikacji modelu elitarnego i zaangażowanego wyłącznie programów I i II awangardy, co sugeruje, że poezja obu awangard wpisuje się w inną rubrykę⁴³. Po drugie, autorka zwróciła uwagę, że kategoria popularności odgrywa tu rolę dwojaką. Odgranicza literaturę artystyczną od literatury masowej⁴⁴, a jednocześnie okazuje się wyróżniającą cechą, aspektem zjawisk należących do modernizmu. Tym samym zaś wewnętrzne i zewnętrzne linie taksonomicznej siatki poczynają się rozmywać⁴⁵. Co jednak najważniejsze, ujęcie taksonomiczne *nolens volens* zrywa z dialektycznym:

Aby opisać antynomiczny, dialektyczny, pełen dynamiki i wielowymiarowy [...] proces przemian autonomii literackiej, należy uznać, że składające się na nią sprzeczne cechy są nie tylko wobec siebie opozycyjne, ale także wzajemnie się warunkują, wynikają z siebie i w końcu znoszą, jako w rzeczywistości do siebie nieprzystające. Modernistyczna prerogatywa autonomii jest w dialektyczny sposób wewnętrznie sprzeczna i wielorako zależna od zjawisk świadomości literackiej [...]. „Autonomia” sztuki, podobnie jak kategoria „zaangażowania”, nie powinna być traktowana jak literaturoznawczy termin, wyodrębniony jako wiarygodna podstawa teoretyczna. Jej wartość, jakkolwiek ciągle obecna, pozostaje dla modernizmu „zmienną” – w dużej mierze zależy od samej praktyki literackiej i posiada charakter procesualny⁴⁶.

Trudno się nie zgodzić z tymi uwagami. Wydaje się jednak, że ujęcie Nycza w dużej mierze spełnia podane przez Orską wymagania, jeśli tylko pochylimy się nad uwagami, jakie w *Języku modernizmu...* znajdziemy po zarysowaniu przez autora dyskusyjnej takso-

⁴³ Najpewniej należałoby ją uznać za przykład modelu literatury elitarniej i antynomicznej. Nawiązując do artykułu Możejki i wyodrębniając w obrębie modernizmu „dwie tendencje podstawowe: klasyczno-modernistyczną [...] oraz awangardowo-modernistyczną”, Nycz umieścił „konstruktywistyczny nurt krakowskiej awangardy, w tym przede wszystkim Przybosia”, w obrębie tej pierwszej. Do drugiej grupy trafiły natomiast poematy Peipera oraz „mówiony styl drugiej awangardy” (zob. R. Nycz: *Język modernizmu...*, s. 81–82).

⁴⁴ W ten sposób przejawia się ekskluzywny rys modernizmu, któremu Nycz przyписыwał duże znaczenie. Literatura artystyczna bowiem definiuje się przez świadomość własnej odrębności względem tego, co pozostawia poza swymi granicami (por. R. Nycz: *Język modernizmu...*, s. 30–31). Literatura masowa, użytkowa czy pornograficzna to przykłady pisarstwa, któremu modernizm odbierał prawo do miana literatury, a które zarazem okazywało się niezbędne dla podejmowanych przez niego prób określenia własnej tożsamości. Jak widać, także te relacje mają charakter dynamiczny i dialektyczny.

⁴⁵ Zob. J. Orska: *Przełom awangardowy...*, s. 277–281.

⁴⁶ Ibidem, s. 284.

nomii. Z tej perspektywy zestaw czterech modeli okazuje się idealizacją, której zadanie polega na wstępnym zarysowaniu swoistych osi wyboru oraz kombinacji, w których sferze poruszał się artysta, przyjmujący

koncepcję sztuki jako inwencji, a więc uprawy takiego rodzaju twórczości, który dąży do zniesienia przeciwieństwa tworzenia i odkrywania, innowacji i reminiscencji. Sztuka, w myśl tej koncepcji, dzięki swej technicznej wynalazczości łączy wyobraźniową kreatywność z poznawczą odkrywczością, stając się umiejętnością tworzenia nowych form organizacji doświadczenia, które pozwalają odkrywać niedostępne dotąd obszary rzeczywistości⁴⁷.

Ponieważ w centrum uwagi stawiała ona zagadnienie tworzywa, modernistyczną inwencję Nycz przeciwstawiał „romantycznej doktrynie oryginalności”⁴⁸. W ten sposób poetyka okazywała się rodzajem artystycznej technologii czy też programu, nie tyle w znaczeniu wykładu założeń, ile raczej instrukcji obsługi albo oprogramowania.

Wzorów dla swojej sztuki artysta mógł szukać albo w przeszłości, kulturowej tradycji (np. gest klasycystyczny), albo w rzeczywistości (np. gest awangardowy w stylu Duchampa). Tak czy owak, chodziło zawsze o sferę innowacyjną. W jednym i w drugim wypadku wypowiedź artystyczna starała się transcendować moment dziejowy, nabierała charakteru heterogenicznego, wyznaczając różnicę – z jednej strony – między tym, co jest, a tym, co było, z drugiej – między tym, co jest, a tym, co być powinno. Jak widać, każda twórczość na swój sposób projektowała rozwiązanie modernistycznych antynomii. A skoro tak, to nie tyle wpisywała się ona w sieć opozycyjnych relacji, ile raczej interioryzowała opozycje, by zmierzyć się z zadaniem ich przewyciężenia⁴⁹. Oczywiście, lista tych antynomii, co Nycz mocno podkreślał, powinna być uważana za otwartą. Oprócz wcześniej wymienionych uczony podał kolejne pary: ekspresja i konstrukcja, abstrakcja i konkret, dystans oraz

⁴⁷ R. Nycz: *Język modernizmu...*, s. 32–33.

⁴⁸ Ibidem, s. 33.

⁴⁹ W ten sposób zaznacza się mocno podkreślony przez Nycza antycypacyjny charakter modernizmu. Zob. ibidem, s. 34. Dodajmy, antycypacja łączy się z rysem utopijnym, który najczęściej wiązał się z projektem samozniesienia. Zgodnie z logiką celu/kresu nie tylko tendencje awangardowe, ale wszystkie zjawiska artystyczne doby modernizmu należy traktować jako ruchy zmierzające do samolikwidacji, a przynajmniej – samoprzekroczenia.

uczestnictwo, powierzchnia i głębia, wytwór i proces⁵⁰. Można także dorzucić antynomię mówionego i pisanego⁵¹, wyrażającego i wyrażanego, jednokrotnego i powtarzalnego, inteligibilnego i materialnego, stałego i zmiennego, powszechnego i partykularnego itd. Każda z nich mogłaby się okazać podstawą przekrojowego ujęcia literatury modernistycznej, trzeba wszakże zauważyć, że chodzi o antynomie uchwytnie również w samych tekstach. Przejawem progresu modernizmu była nie tylko gra podobieństw i różnic między utworami, pozwalająca wyodrębnić nurty, prądy, tendencje czy modele. Uczestnicząc w tym progresie, tekst literacki absorbował wspomnianą grę, różnicując się także w swoim obrębie, wewnątrz i względem samego siebie. Nawet troszcząc się o zachowanie jednorodności, prowadził wewnętrzny dialog, bo chociaż zmierzał do przekroczenia opozycji, zaznaczały się w nim oba, tworzące antynomię, człony. W literaturze modernistycznej zawsze mieliśmy do czynienia z taką jedynie elitarnością, która zarazem odnosiła się do idei popularności, choćby jako jej negacja. Podobnie w wypadku każdego innego przeciwstawienia. Na tej zasadzie nowoczesny klasycyzm czy mitografia zawsze nosiły znamię awangardowe, natomiast w poczynaniach awangardy zawsze dostrzeżemy dziedzictwo artystowskiej tradycji. Reguła ta dotyczy zarówno takich jednostek, jak prąd czy nurt artystyczny, jak i pojedynczego dzieła. Jako konstrukt historycznoliteracki, modernizm wykazuje nade wszystko cechę samopodobieństwa, ma jakby fraktalny charakter, co oznacza, że w jego obrębie żadna całośćka wyższego rzędu (prąd, nurt, okres itp.) nie stanowi sumy, zbioru, syntezy ani struktury wiążącej jednostki podstawowe w nową jakość, ale że w innej skali oraz wymiarze powtarza i przetwarza to wszystko, co znamionuje jego składowe.

W ramach takiego ujęcia „rozwój” modernizmu nie powinien być pojmowany jako ciąg ewolucyjnych przekształceń, za których sprawą stopniowo wykształcałyby się charakterystyczne cechy literatury nowoczesnej. Wszak antynomiczność nie należy do właści-

⁵⁰ Zob. *ibidem*, s. 34–38.

⁵¹ Tę kwestię porusza bardzo ciekawy szkic W. Boleckiego: *Teksty i głosy (z zagadnień poetyki modernizmu)*. „Teksty Drugie” 1996, nr 4. Jak wiele innych, ta opozycja oczywiście nie była znamienna wyłącznie dla literatury powstającej od końca XIX wieku. Ewa Szary-Matywiecka odnalazła ją w pisarstwie z początków epoki nowoczesnej. Zob. Eadem: „*Malwina*”, czyli *głos i pismo w powieści*. „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4; Eadem: „*Malwina*”, czyli *głos i pismo w powieści*. Część II. „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 2.

wości podlegających stopniowaniu. Progres modernizmu oznaczałby raczej coraz dalej idące zróżnicowanie. W artykule rozwijającym i dopowiadającym niektóre wątki *Języka modernizmu...* Ryszard Nycz pisał:

[...] ewolucja nowoczesnej literatury dokonywała się w procesie dyferencjacji – tzn. w trybie kreowania i znoszenia kolejnych opozycji, które najpierw pozwalały na jej odróżnienie i wyodrębnienie, a następnie podlegały asymilacji i uwewnętrznieniu⁵².

Szczególnie ważne wydaje się zwrócenie uwagi właśnie na to, że konstytutywne dla modernizmu antynomie podlegały uwewnętrznieniu. W ten sposób nie tylko wyznaczano różnicę między literaturą a tym, co pozostawało poza jej granicami, ale również ją absorbowano, wpisywano niejako do samej literatury, co z kolei skutkowało koniecznością przepracowania i przeformułowania opozycji. Trzeba też podkreślić, że sugerowane przez Nycza następstwo faz („najpierw..., a następnie”) ma charakter logicznej idealizacji. Znamienne dla modernizmu antynomie pozostawały wiążące zarówno dla projektu literatury wpisanego w określone dzieło, jak i warunkowały poetykę oraz problematykę tego samego dzieła. Opozycje opisywały i definiowały modernizm, a jednocześnie były jego sposobem funkcjonowania.

Powtórzmy: przedstawiać dzieje modernizmu jako serię następujących po sobie faz można jedynie za cenę pewnej idealizacji oraz schematyzacji. Charakterystyczne, że Joanna Orska, choć tak dobitnie podkreślała potrzebę zachowania w historycznoliterackim opisie dialektycznego charakteru modernizmu, wskazała na trzy kolejne etapy, trzy kolejno pokonywane progi w procesie autonomizowania się literatury. Najpierw zatem autonomia miała się realizować za sprawą refleksyjno-poznawczego dystansu wobec przedstawianego obiektu, w drugiej kolejności z takim samym krytycznym dystansem odniesiono się do idei podmiotu jako gwaranta autentyczności, „prawdziwości” oraz strukturalnej jedności dzieła, aby wreszcie zakwestionować poznawcze, ekspresyjne i komunikacyjne walory samego języka⁵³. Zarysowana tu wizja opierała się na spostrzeżeniu, że w imię autonomii literatury twórcy modernizmu podważali zasadę, która gwarantowała tę autonomię, jednocześnie wypracowując nową regułę, która wszakże w nieuchronny sposób musiała

⁵² R. Nycz: *Literatura nowoczesna...*, s. 37.

⁵³ Zob. J. Orska: *Przełom awangardowy...*, s. 159–160.

zostać przekroczona na kolejnym etapie. Nic dziwnego, że w ostatecznym rachunku na ołtarzu postępu (Orska pisze: radykalizacji) autonomii została złożona sama jej idea.

W końcu [awangardy – K.U.] przeczą samej idei autonomii – postrzeganej już przez nie jako nieautentyczna, sztuczna norma – jednocześnie uważając się za krańcowo „realistyczne”; aż do zatracenia granicy pomiędzy wyrażaniem, przedstawianiem a światem (jak w pewnej mierze dadaiści)⁵⁴.

Poszczególnym fazom bez większego trudu można by przyporządkować rozmaite zjawiska artystyczne. Historia modernizmu przedstawiałaby się wtedy jako ciąg przejść od naturalizmu, impresjonizmu i symbolizmu (faza pierwsza) do ekspresjonizmu, klasycyzmu i mitografii (faza druga), a następnie do awangardy (faza trzecia) oraz jej ekstremalnych odmian. Fakt, że taki schemat odpowiada z grubsza chronologicznemu następstwu zjawisk, wydaje się jego dodatkowym atutem. I wystarczyłoby tylko dopisać, że ostateczne spełnienie modernizmu znalazł w powojennej neoawangardzie⁵⁵, jeśli zaś chodzi o literaturę polską – w poetyckich dokonaniach Różewicza, Karpowicza, Białoszewskiego oraz w prozie Buczkowskiego...

Tym jednak sposobem powrócilibyśmy do ujęcia linearnego, nazbyt kurczowo trzymając się zasady, że każde nowe zjawisko „luzuje”, dezaktualizuje, przekracza swych poprzedników. W konsekwencji przesadnie faworyzowalibyśmy tendencje awangardowe jako rzekomo bardziej dojrzałe i rozwinięte niż klasycystyczne czy mitograficzne. Przedstawiony przez Orską schemat ewolucji modernizmu oznaczał w istocie zerwanie (w tym punkcie) z dialektyczną wizją opisywanego zjawiska. By ją podtrzymać, należałoby rozwinąć myśl, że obecność aspektu awangardowego, jego dialektyczny związek z aspektem przeciwnym (klasycyzującym, mitograficznym albo „wysokomodernistycznym”) były tu właściwością konstytutywną. Każde zatem nowoczesne dzieło w jakiejś, bodaj minimalnej, mierze pozostawałoby dziełem awangardowym. Podkreślimy, że w pewnym momencie Orska ku takiemu ujęciu wyraźnie się skłaniała:

Moment radykalizacji autonomii związany jest zawsze z autokrytyką sztuki; nie jest więc ona charakterystyczna jedynie dla awangardy dwudziestowiecz-

⁵⁴ Ibidem, s. 161.

⁵⁵ Zob. S. Morawski: *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*. Kraków–Wrocław 1985.

nej [...]. Przełomy mające na celu specyficzne „uhistorycznienie” kategorii sztuki, [...] *de facto* będące unowocześnieniem czy uwspółcześnieniem jej postarzałych idei, zawsze wymagały utopijnej, awangardowej wiary w możliwość przemiany krytykowanych, tradycyjnych wartości i w urzeczywistnienie marzenia o autonomii⁵⁶.

Postawmy kropkę nad „i”: oprócz awangard dwudziestowiecznych istniałaby również jakaś awangarda przed awangardą, awangarda *avant la lettre*. Ściślej, chodziłoby o awangardowe motywy w przedawangardowej (lub nieawangardowej) sztuce oraz literaturze. Z tego punktu widzenia trudno byłoby mówić o jakimś jednym, nieodwracalnym „przełomie awangardowym w modernizmie”. Awangarda bowiem nie pojawiałaby się dopiero w jakiejś „dojrzałej” czy też „późnej” fazie modernizmu, zastępując i wypierając jego wcześniejsze formy, lecz od początku pozostawałaby jego elementem, owszem – stopniowo przyjmującym coraz bardziej skryształizowaną (zinstytucjonalizowaną) postać.

4

Trudno uniknąć pytania o moment, w którym po raz pierwszy w świadomości literackiej oraz estetycznej zaznaczyły się motywy awangardowe. Wydaje się, że w ich poszukiwaniu należałoby wykroczyć poza ramy czasowe przypisywane zazwyczaj pojęciu modernizmu w rozumieniu historii literatury. Jak pamiętamy, dla Andrzeja Kijowskiego dzieje awangard inicjował romantyzm. W rozprawie *Przeciw (w) literaturze...* Krzysztof Rutkowski wskazywał na przełom lat trzydziestych i czterdziestych XIX wieku jako moment krystalizacji nowoczesnej świadomości w literaturze. Także polskiej, w której punkt krytyczny miał zostać przekroczony w wyniku konfrontacji emigracyjnego romantyzmu z zachodnią cywilizacją oraz rodzącą się kulturą masową:

Od Puszkina do Dostojewskiego i od *Straconych złudzeń* do *Pani Bovary* oraz *Bouvarda i Pécucheta*, od prelekcji paryskich do Norwidowego *Milczenia* – przebiega proces krytyki wymierzonej przeciwko literaturze jako samodzielnej, wyłącznej praktyce wypowiedzeniowej, literaturze jako

⁵⁶ J. Orska: *Przełom awangardowy...*, s. 171.

fetyzowi. [...] Jednocześnie literatura staje się jedną z najbardziej eksploatowanych praktyk wypowiedzeniowych, praktyką najbardziej „humanistyczną”, niejako esencją wartości wypracowanych w ciągu stuleci przez grafemizm. [...] W związku ze swym podwójnym usytuowaniem i dwuznacznym statusem literatury jako praktyki granicznej, ujawniają się w niej dwa sprzeczne kierunki, dwa typy motywacji i dwa cele rozwoju: *kierunek krytyczny*, wymierzony przeciwko grafemizmowi i literackiej formacji wypowiedzeniowej jako sfetyzysyzowanej formie obcowania językowego, oraz *kierunek afirmatywny*, zmierzający ku dalszej specjalizacji literatury, kultywowania jej odrębności pośród praktyk wypowiedzeniowych, aż do całkowitego lub niemal całkowitego zamknięcia granic literatury pod wpływem obcych gatunków mowy⁵⁷.

Łatwo zauważyć, iż dla Rutkowskiego literatura, poczynając od połowy XIX wieku, pozostawała uwikłana w antynomię ściśle odpowiadającą tej, którą tu opisujemy za pomocą pary pojęć „awangarda” oraz „mitografizm”. Samo rozwarstwienie modernizmu na tendencję awangardową oraz mitograficzną (klasycyzującą) dublowało zasadnicze, fundacyjne przeciwstawienie literatury i pozaliterackich form wypowiedzi. Wypada tylko powtórzyć, że owa antynomia nie realizowała się wyłącznie przez układ dwóch zasadniczych prądów nowoczesnego pisarstwa, bo również w sposób specyficzny dla każdego z nurtów bywała uwewnętrzniana w każdym reprezentującym je dziele. Wypada też zauważyć, że „kierunek afirmatywny” nie tyle zamykał swe granice, ile asymilował i adaptował wypowiedzi zewnątrzliterackie do estetycznych i poetyckich norm stylu artystycznego. „Najazd gwar na literaturę Młodej Polski” był w istocie, jak wiadomo, najazdem literatury na gwary. Instruktywnego przykładu strategii asymilacji dostarczają również idea „formy bardziej pojemnej” oraz „sylwiczna” twórczość Czesława Miłosza, której można by przeciwstawić Różewiczowskie „formy nieczyste”⁵⁸.

Pisząc swego czasu o poemacie Tadeusza Różewicza *Spadanie*⁵⁹, starałem się zwrócić uwagę na kolizję, jaka zachodzi tu między, z jednej strony, językiem moralisty, kaznodziei, filozofa, krytyka

⁵⁷ K. Rutkowski: *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*. Bydgoszcz 1987, s. 58.

⁵⁸ Zob. T. Burek: *Nieczyste formy Różewicza*. W: *Idem: Żadnych marzeń*. Warszawa 1989. (Pierwodruk: „Twórczość” 1974, nr 7).

⁵⁹ Zob. mój szkic: *Spóźniony moralista. O Nietzscheańskim dziedzictwie w poemacie „Spadanie” Tadeusza Różewicza*. W: *Słowo za słowo. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*. Red. M. Kisiel i W. Wójcik. Katowice 1998. Poemat *Spadanie*, czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego został w wydaniu książkowym ogłoszony w tomie *Twarz trzecia* (1968).

kultury, w których rolę wszedł odautorski podmiot, gospodarz poematu, z drugiej natomiast strony – milczeniem literatury. W świecie bowiem „spadania we wszystkich kierunkach” literatura nie znajduje dla siebie żadnego uzasadnienia. Dlatego gdy poeta mówi, poetą być przestaje. Paradoksalnie, Różewiczowska idea „śmierci” stanowiła próbę odzyskania poezji, pośrednio zaś – ocalenia wartości. Zauważmy, że w tym miejscu nastąpiło zerwanie z retoryką śmiertelnego kryzysu: koncepcja literatury według autora *Niepokoju* została wymodelowana zgodnie ze schematem odkupienia⁶⁰. Widać na tym przykładzie, że pisarstwo nowoczesne nie dokonywało jednoznacznych wyborów w ramach alternatywy dwóch tendencji, lecz samo zachowywało charakter antynomiczny, podejmując i rearanżując dialektyczne napięcia pomiędzy członami opozycji. Oczywiście, w poszczególnych wypadkach akcenty rozkładały się rozmaicie. Twórczość danego pisarza czy też dane dzieło mogły się sytuować już to bliżej bieguna awangardowego, już to mitograficznego. Stwierdzenie zatem, że twórczość Różewicza ma charakter awangardowy, byłoby znacznym uproszczeniem. Powiemy raczej, że poezja Różewicza jest w takim stopniu awangardowa, w jakim się stosuje do formuły poezji „nieczystej” i „niemożliwej”.

Wydawałoby się, że twórczość Czesława Miłosza w jeszcze większym stopniu korzysta z elementów inności. Owszem, można ją opisywać w kategoriach autoportretu⁶¹, na który oprócz wierszy i prozy złożyły się również wypowiedzi paraliterackie oraz metaliterackie, a nawet obfite wypisy z dzieł innych autorów. Wszelako w tym wypadku elementy inności wcale nie rozsadzają literackiej przestrzeni wypowiedzeniowej. Wręcz przeciwnie, zostają instytucjonalnie oswojone, podlegają autorytetowi podmiotu-gospodarza. To bowiem autorski podmiot rozpoznaje w nich zawołowane odniesienia do ukrytego Sensu, projektując w ten sposób własne dzieło nie tyle jako księgę, ile zbiór odniesień do utraconej Księgi, która by się pojawiała w horyzoncie tego dzieła. Dlatego pisarstwo Miłosza wypada uznać za upr awę literatury. Jego szkice metaliterackie są nie tyle esejami rozumianymi jako gatunek literackiego pogranicza, ile formą (bardziej pojemną) *artis poeticae*. Tytuł jednego z tomów, *Ogród nauk* (1979), kapitalnie oddaje tę kwestię. Ale

⁶⁰ Na jego obecność w poezji Różewicza zwrócił uwagę Ryszard Nycz: *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*. W: *Idem: Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.

⁶¹ Por. M. Beaujour: *Autobiografia i autoportret*. Przeł. K. Falińska. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.

mimo wszystko także tutaj zaznaczają się – w związku z chwytem przytoczenia oraz *quasi*-antologijną kompozycją – motywy awangardowe. Przynajmniej w takiej mierze, w jakiej przytoczenie nie daje się całkowicie oswoić ani zsyntetyzować w dyskursie poetyckim.

Użyte przez Rutkowskiego określenie „kierunek afirmatywny” okazuje się kłopotliwe z jeszcze jednego powodu. Wszak obie tendencje: mitografizm i awangarda, zajęły krytyczną postawę wobec współczesnej im cywilizacji oraz kultury. Dotyczy to również stosunku do samej literatury jako instytucji społecznej oraz skodyfikowanych i spetryfikowanych form jej uprawiania. Obierały wszakże odmienny punkt odniesienia dla swej krytyki. W wariancie awangardowym twórczość zasadzała się na przekraczaniu zastanych ograniczeń, pożądana zaś literatura istniała tu w postaci wyłącznie niedokonanej. Z kolei dla odmiany mitograficznej typowa była logika utopii regresywnej. Wyidealizowany projekt sztuki wolnej od wieloaspektowego kryzysu rzutowano w przeszłość, w okres przednowoczesny. Powszechnie znanych przykładów dostarczają historiozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza, *Ziemia Ulro* Czesława Miłosza czy wizja „genialnej epoki” z prozy Brunona Schulza. Za najważniejszy mechanizm różnicujący uchodziła historia, samo zaś różnicowanie zdawało się powiązane z nicestwieniem bytu, ze zniszczeniem substancjalnej tożsamości, z relatywizowaniem wszystkiego, co miłe i drogie. Zbigniew Herbert mógł być uciekinierem z Utopii, ale dopiero pamięć o utraconej spuściźnie mitycznego Śródziemnomorza pozwalała rozpoznać sytuację wydziedziczenia oraz spuszczenia, opakowaną w szary papier realnego socjalizmu i ściągniętą sznurkiem „parcianej retoryki”. Ironia Herberta wiązała się również z tym, iż mówić oznaczało tu tyle, co różnicować się samemu, samemu się od-podobaniać ze świadomością, że nie ma innego sposobu, aby się zmierzyć z własną kondycją.

Jak już pisałem, początek modernizmu w rozumieniu historycznoliterackim najczęściej łączy się z nasileniem dążeń do autonomii oraz – najważniejsze – pozyskaniem stosunkowo szerokiej aprobaty dla wynikającego stąd pojmowania literatury, co u nas dokonało się w pierwszym piętnastolecu Młodej Polski (a więc w okresie modernizmu w znaczeniu, jakie przed laty nadał temu pojęciu Kazimierz Wyka). Pozostaje pytanie o mechanizm stopniowego wyczerpywania się potencjału, jaki był zawarty w nowoczesnym, dialektycznym, autokrytycznym i dynamicznym myśleniu o sztuce. Formułując w latach sześćdziesiątych tezę o zamknięciu dziejów nowoczesnej literatury, rozumianych jako pochod kolejnych awangard,

Andrzej Kijowski zarazem projektował zwrot, który miał pozwolić na przełamanie impasu:

Nowe [...] możliwości otwierają się tylko na drodze reintegracji humanistycznej, to jest powrotu do związków, które [literatura – K.U.] zerwała z chwilą podjęcia rewolty romantycznej [...] ⁶².

Miało to oznaczać przede wszystkim zarzucenie pogoni za chimerą autentycznego życia, rezygnację z przeciwstawiania go kulturze, podjęcie wysiłku rewaloryzacji tej ostatniej. Wedle Kijowskiego pisarze winni się skupić na takiej krytyce kultury, która jednocześnie będzie umiała rozpoznać w niej zasadniczą przestrzeń formułowania się ludzkiego doświadczenia. Jak widać, był to projekt żądający zerwania z postawą „rewolucyjnego” resentymentu, wzywający do swoistego odzyskania kultury, zniesienia alienacji, a więc na wskroś... modernistyczny. Kres awangardowej przygody oznaczał tylko tyle, że do głosu doszła postawa, którą tutaj określamy mianem mitograficznej albo klasycyzującej (lub „wysokomodernistycznej”) ⁶³. Zdominowała ona w istotny sposób świadomość literacką lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Skoro tak, to nie sposób byłoby twierdzić, że właśnie w tym czasie polska literatura wykroczyła poza obszar nowoczesności.

W kwestii ewentualnego zamknięcia dziejów modernizmu w Polsce diametralnie różne stanowiska zajęli najważniejsi protagoniści debaty – Włodzimierz Bolecki oraz Ryszard Nycz. Zdaniem pierwszego, literatura modernistyczna wciąż zachowuje żywotność, wpływy natomiast zachodnioeuropejskiego postmodernizmu są okazjonalne, dość powierzchowne i w niczym nie zagrażają dominacji zjawisk niezwykle mocno osadzonych w dwudziestowiecznej tradycji ⁶⁴. W ujęciu Nycza sprawy przedstawiają się zupełnie inaczej. Jeszcze w latach sześćdziesiątych polski modernizm znalazł się w głębokim kryzysie. Jego przejawem było narastające znużenie dążenia-

⁶² A. K i j o w s k i: *Granice literatury...*, s. 45.

⁶³ Najwyraźniej widać to przy okazji następującego stwierdzenia: „Otwiera się przed nią [literaturą – K.U.] olbrzymie pole poszukiwań: wątki literackie, które przemieniły się w mity, figury retoryczne, które nabrały siły magicznej, tropy, w których zastygły wierzenia i uprzedzenia, struktury językowe, w których zakrzepł czas, słowo, które ciałem się stało”. Ibidem.

⁶⁴ Zob. tom gromadzący artykuły Włodzimierza Boleckiego z lat dziewięćdziesiątych: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*. Kraków 1999. Do omawianej kontrowersji odniosłem się, recenzując tę książkę w „Tekstach Drukich” 2000, nr 5.

mi innowacyjnymi, a w ślad za tym – stopniowe odchodzenie od przyznawania kategorii nowości kluczowego miejsca w systemie estetycznym. Przypomniane wcześniej wypowiedzi Kijowskiego należałoby zatem uznać za jedno z pierwszych symptomów tej tendencji. Wedle autora *Języka modernizmu...*:

Narastające od lat sześćdziesiątych zjawiska i procesy świadczą o nasilających się symptomach samorozwiązywania się podstawowych opozycji, w których artykułowała swą odrębność i wewnętrzne zróżnicowanie literatura nowoczesna. Zanika tendencja do separacji poziomów i obiegów elitarnego oraz popularnego (czy masowego); zaciera się także opozycja literatury autonomicznej i zaangażowanej. Znamienne częste staje się przemieszanie form wysokich i niskich, specyficznie literackich z jawnie pozaartystycznymi [...]. Artystyczna konstrukcja odsłania swą nie-czystość, rozluźnia się, ukazując heterogeniczność materiału, tematu, organizacji czy podmiotowych instancji⁶⁵.

W późniejszym o cztery lata artykule uczony w tych słowach wskazywał na zasadniczy powód takiej sytuacji:

Specyficzny sposób rozwoju literatury nowoczesnej, polegający na przekształcaniu kolejnych zewnętrznych opozycji w wewnętrzne zróżnicowanie (od „albo – albo” do „zarówno... jak”), doprowadził do zasymilowania cech charakteryzujących konkurencyjne formy pisarstwa [...]⁶⁶.

Wreszcie, nawiązując do sformułowanej już we wcześniejszej książce idei „modernizmu jako inkluzja postmodernizmu”, stwierdzał:

Rezultatem tego procesu było wyparcie zasady ekskluzji (definiowania swej odrębności przez wykluczanie i odróżnianie) przez zasadę inkluzywności (definiowanie swej swoistości przez współistnienie i wzajemne związanie heterogenicznych reguł, konkurencyjnych tradycji, alternatywnych poetyk). Oznacza to między innymi, że cechy literatury nowoczesnej pozostają „inkluzem”, najgłębiej uwewnętrznioną treścią ponowoczesnej twórczości⁶⁷.

Wyczerpanie zatem modernizmu byłoby konsekwencją wchłonięcia przez literaturę – czy to z uwagi na stematyzowanie, stosowne reguły kompozycji, czy też na zasady poetyki – wszelkich konstytuujących ją rozgraniczeń oraz rozróżnień. Nie wymagałoby to zresztą uprzedniego wykorzystania wszystkich możliwości w tym zakresie (co przecież byłoby praktycznie niemożliwe). Wystarczy-

⁶⁵ R. Nyc z: *Język modernizmu...*, s. 41.

⁶⁶ R. Nyc z: *Literatura nowoczesna...*, s. 44.

⁶⁷ Ibidem.

łoby doprowadzić do takiego stanu świadomości, w którego ramach absorpcja wszelkich innowacyjnych elementów byłaby działaniem spodziewanym, estetycznie obojętnym. Wówczas zabrakłoby już miejsca na szok estetyczny czy bodaj zaskoczenie, jakie powinno wywołać przekroczenie reguł oraz norm literackości. Interioryzacja kolejnych rozgraniczeń w ostatecznym rachunku czyniłaby z literatury modernistycznej swoiste widmo. Różnica między zbiorami tekstów uznawanych za literackie i nieliterackie nabierałaby charakteru operacyjnego. Z jednej strony literatura okazywałaby się wszechobecna; specyficzne dla niej elementy narracyjne, fikcyjne, retoryczne itd. zaznaczałyby się we wszelkiego rodzaju tekstach. Z drugiej natomiast – nigdzie, nawet w tekstach określanych jako literackie, nie występowałyby w postaci krystalicznej. W ten sposób dokonywałaby się swoista dekonstrukcja kategorii literatury jako osobnej, wydzielonej grupy tekstów, stosujących się do specyficznych dla siebie norm. Już w *Sylwach współczesnych* Nycz sugerował, że w literaturze polskiej proces ów został przeprowadzony w szeregu utworów z lat sześćdziesiątych, a zwłaszcza siedemdziesiątych. Chodziło między innymi o „»klockowe« układy Różewicza, »majsterkowanie« Białoszewskiego, »centonowe« kompozycje Buczkowskiego, [...] fragmentaryczną twórczość Rudnickiego (owe »strzępuszki«, kartki, kawałki), regenerowanie mitologicznego materiału przez Herberta, prozatorskie próby Brandysa [...]”⁶⁸. Później zaś, na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, kiedy w języku rodzimej krytyki oraz literaturoznawstwa pojawiło się pojęcie postmodernizmu, badacz odniósł je do grupy autorów i tekstów omawianych w swej pierwszej książce, takie rozstrzygnięcie terminologiczne podtrzymując praktycznie do dziś⁶⁹.

Wszelako „konstrukcje nie-czyste” wydają się tak bardzo charakterystyczne dla literatury modernistycznej, że trudno wskazać powód, dla którego tym razem mielibyśmy upatrywać w nich dokonania wykraczających poza granice nowoczesności. Również krytyczny stosunek do awangardowego radykalizmu nie był niczym niezwykłym w dziejach dwudziestowiecznej literatury. Wewnętrzna krytyka decydowała wszak o dwutorowości i dynamice modernizmu. W wymienionych przez Nycza przykładach należałoby widzieć nie tyle świadectwa przekroczenia modernizmu, ile jego realizację krańco-

⁶⁸ Zob. R. Nycz: *Sylwy współczesne...*, s. 119–120.

⁶⁹ Zob. R. Nycz: *Literatura postmodernistyczna a mimesis (wstępne rozróżnienia)*. W: *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretyczno-literackie*. Red. R. Nycz. Wrocław 1992, s. 188, przypis 23; I d e m: *Język modernizmu...*, s. 41.

we, których kontynuować i rozwijać w zasadzie już nie sposób, albowiem oznaczałoby to konformistyczne pod względem estetycznym, intelektualnie puste powielanie gestu negacji literatury jako wydzielonej sfery tekstów. Co oczywiste, chodziłoby tu o krańcowość z punktu widzenia możliwości modernizmu, o jego specyficzne spełnienie. „Faza schyłkowa” zatem stanowiłaby kulminację, apogeum literackiej nowoczesności; nie dziwi więc, że siódma i ósma dekada obfitowały w dokonania powszechnie uznawane za ważne, jeśli nie – wybitne.

Przychodzi skonstatować, że Ryszard Nycz przed czasem wyznaczył moment przejścia od modernizmu do postmodernizmu. Mamy tu wszakże do czynienia ze specyficzną interpretacją drugiego zjawiska, przyznającą mu stosunkowo skromne miejsce w porządku historii literatury i utożsamiającą z „fazą schyłkową”, krańcowymi formami modernizmu, domykającymi dzieje formacji. Na takie ujęcie w znacznej mierze wpłynęło przekonanie, że w dziejach nowoczesnej literatury definiujące i określające ją relacje najpierw miały charakter zewnętrznych opozycji, a dopiero potem zaczęły funkcjonować jako immanentne napięcia strukturalne. Wydaje się jednak, iż graniczna pozycja modernizmu wymagała równoczesnego uwewnętrznienia granicy. Tym samym różnice zewnętrzne (relacja literatury do pozaliterackich form wypowiedzi) stawały się zarazem więziami strukturalnymi, decydując o niejednorodności tej struktury, przenikaniu i przeplataniu się elementów literackich oraz nieliterackich.

Poza tą jedną kontrowersją rozumowanie badacza okazuje się bardzo przekonujące i atrakcyjne poznawczo. Skoro za najważniejszą właściwość modernizmu uznajemy jego dialektyczny charakter, to o końcu epoki możemy mówić wraz z wyczerpaniem się produktywności i ustaniem tej dialektyki. Oznaczałoby to osiągnięcie takiego stopnia wewnętrznego zróżnicowania literatury – zarówno w sferze artystycznych dokonań, jak i świadomości literackiej – który nie pozwalałby jej postrzegać w kategoriach jednorodnego systemu. Z kolei postmodernizm należałoby wiązać nie z samym wysiłkiem dekonstruowania pojęcia oraz systemu literatury nowoczesnej, lecz z sytuacją, jaka nastąpiła dopiero wraz z dokonaniem tego procesu.

Pamiętajmy, że w warunkach polskich długoletni prymat bardziej umiarkowanych tendencji okazał się czynnikiem hamującym. Okres po roku 1976 z powodzeniem można postrzegać jako czas powrotu do jednolitego systemu literatury, opartego na kryterium niezależności wobec instytucji kontrolujących życie kulturalne oraz zaan-

gażowania po stronie emancypującego się społeczeństwa. Życie literackie tamtych lat opowiadało się zdecydowanie za pielęgnowaniem doświadczeń wspólnotowych. Oczywiście, innowacyjny etos nie przepadł bez śladu, jego wpływy zaznaczały się w nowych utworach autorów różnych generacji, niemniej świadomość najbardziej wpływowych środowisk tego czasu określił gest odrzucenia awangardowego dziedzictwa. Na placu boju pozostały mitografizm oraz klasycyzm. I choć już wtedy – zwłaszcza w prozie niektórych młodych autorów – pojawiły się pierwsze symptomy postmodernizmu, nie odegrały one żadnej roli. Dyskwalifikowano je i umieszczano pośród innych zjawisk, rozmijających się z oczekiwaniami większości krytyki oraz publiczności⁷⁰.

Sytuację zmienił rok 1989, który zdezaktualizował obowiązujące w dziewiątej dekadzie rozumienie niezależności oraz zaangażowania. W kolejnych latach stopniowo załamywała się utrwalona wcześniej stratyfikacja obiegów, oparta na przeciwstawieniu literatury elitarnej i popularnej. Ponieważ dla prestiżu pisarza sukces rynkowy i medialny okazał się istotny co najmniej w takim samym stopniu, jak stosowanie się do norm określających twórczość wysokoartystyczną, wypracowana została formuła, która w sposób niesprzeczny miała połączyć oba obszary (tzw. literatura środka). I chociaż największym uznaniem nadal się cieszyła literatura kultywująca tradycję nowoczesnej mitografii, to jednak zasadniczej zmiany uległy jej funkcje. Powtarzając w zrytualizowany sposób konwencje i schematy wypracowane przez poprzedników, zasadzała się na nostalgicznym przywoływanie utraconego autorytetu oraz krytycznych możliwości nowoczesnego pisarstwa. W ten sposób stanęliśmy wobec modernizmu po modernizmie, który niepostrzeżenie został przesunięty do rzędu historycznych sposobów poemowania literatury.

5

Powyższe rozważania – mam taką nadzieję – tłumaczą, dlaczego w niniejszej książce nie posłużyłem się trybem systematycznego wy-

⁷⁰ O odwróceniu od awangardy i jego konsekwencjach dla recepcji postmodernizmu w Polsce pisałem w książce: *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu*. Katowice 1999, zob. zwłaszcza rozdział *Po roku 1970*.

kładu. W naszym kraju debata nad odnowionym rozumieniem modernizmu trwa od dziesięciu lat i – na razie – trudno się kusić o ostateczne rozstrzygnięcie wszystkich kwestii, jakie z sobą przyniosła. Co jednak najważniejsze, taki tryb wypowiedzi w dużej mierze rozmijałby się ze swym przedmiotem. Wszak modernizm do samego końca pozostawał jakością dynamiczną, wielopostaciową, otwartą na kolejne autoredefinicje. Opowiadanie systematyzujące zacierałoby tę różnorodność. Ukazując wewnętrzną wielojakość, nadbudowywałoby ponad opisywanymi zjawiskami pewien nadrzędny porządek i nadrzędny poziom, z którego perspektywy wszelkie zróżnicowania jawiłyby się jako inwarianty modernizmu, który siłą rzeczy nabierałby znamion jednolitego zjawiska.

By tego uniknąć, postanowiłem zaproponować analizę kilku szczegółowych kwestii, związanych z rodzimą prozą drugiej połowy XX wieku. Kluczowe zagadnienie powolnego wyczerpywania się modernizmu staram się oświetlić w sposób – by tak powiedzieć – punktowy. Rozpaczam od rozważań poświęconych powieści Hanny Malewskiej *Przemija postać świata* – najstarszego i zapewne najbardziej tradycyjnego spośród utworów omawianych w niniejszej książce. Zależało mi wszakże, aby zwrócić uwagę na sposób, w jaki modernistyczne pojmowanie literatury zaznaczało się w prozie dość zachowawczej pod względem poetyki. W następnym rozdziale przedstawiam pokrótce trzy formuły kompozycyjne, które zasadały się na wyzyskaniu heterogeniczności tekstu literackiego, skomplikowanych relacjach samoodnoszenia pomiędzy – mniej lub bardziej wyraźnie zaznaczonymi – „poziomami” wewnętrznej intertekstualności. Dzięki temu tekst przeobrażał się w hipertekst: nieliniarny i nieciągły, wielopoziomowy układ segmentów, połączony różnorakimi nawiązaniem i odsyłaczami. Przy tej okazji wyjątkowo odwołałem się do dokonań obcych pisarzy. Chodzi jednak o tendencje zaznaczające się, z różną wyrazistością, w wielu narodowych literaturach.

Charakteryzowane formuły kompozycyjne bywały wykorzystywane na szerszą skalę, poczynając od siódmej dekady XX wieku. Łatwo jednak zauważyć, że zachodzi wyraźny związek między nimi i poetyką prozy nowoczesnej we wcześniejszym okresie. Co najmniej od czasu rozprawy Michała Głowińskiego⁷¹ przyjmujemy, że w dobie Młodej Polski ciągle opowiadanie zostało rozbite na zespół scen,

⁷¹ M. G ł o w i ń s k i: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Wrocław 1969, zwłaszcza rozdział *Przekształcenia powieści realistycznej: powieść jako zespół scen*.

co – z jednej strony – dało początek postępującej hybrydyzacji prozy artystycznej⁷², z drugiej zaś – wysunęło na pierwszy plan zagadnienie reguł scalających, montażu oraz kombinacji jednostek. Otworzyło to możliwość ewolucji w kierunku form coraz bardziej fragmentarycznych i heterogenicznych, aż po zjawiska kolażu i brikolażu⁷³. Aczkolwiek utwory, na które zwracam uwagę, mają odmienny charakter, to jednak mogą i powinny być postrzegane jako rozwinięcie oraz przetworzenie wcześniejszych dążeń. Poza tym niektóre z nich noszą już wyraźne znamiona postmodernizmu. Ten ostatni problem powraca w artykule ukazującym rozmaite sposoby korzystania z cytatów w dwudziestowiecznej prozie. Jak słusznie pisała Ewa Rewers:

W XX w. kultura cytatów przenika zatem i kwestionuje (zaciera) granice nie tylko między dziełami, lecz także między odmianami kultur, chociaż niesłusznie utożsamiano tę tendencję wyłącznie z ponowoczesnością. [...] Problem jednak w tym, że w doświadczenie dwudziestowieczności wbudowane jest dynamiczne, zmieniające się, narastające uznanie dla cytowania jako zasady, jako prawa. Tym samym to, co w kulturze oryginału uznawano za zjawisko peryferyjne, wysuwa się na pierwszy plan⁷⁴.

Oto kolejna istotna dla nowoczesności opozycja: oryginału i reprodukcji. Widziany przez jej pryzmat, postmodernizm przedstawia się jako odwrócenie sytuacji wyjściowej. Tym razem zasada cytowania i reprodukcji uznana została za fundamentalną dla kultury, natomiast oryginał przesunięto na pozycję „nielegalnej przyjemności”. Jednocześnie postmodernizm okazuje się konsekwencją długotrwałych procesów, jakie zachodziły w dwudziestowiecznej kulturze. Zwróćmy również uwagę na pojawiającą się wraz z nim możliwość reinterpretacji wcześniejszego okresu: zamiast o mechanizmy spójności, wiążące heterogeniczną całość, którą nazywamy modernizmem, pytamy raczej o działające w jej obrębie czynniki, które uchylały projektowaną jedność.

Pomiędzy szkicami na temat „mnogich tekstów” oraz roli cytatu w literaturze modernistycznej i postmodernistycznej umieściłem

⁷² Por. T. Burek: *Zamiast powieści*. Warszawa 1971.

⁷³ Zob. R. Nycz: *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*. W: *Idem: Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993. Kategorię brikolażu natomiast Nycz przywołał, omawiając twórczość Gombrowicza. Zob. *Idem: Sylwy współczesne...*, s. 75–77.

⁷⁴ E. Rewers: *Obsceniczna kultura cytatów: przyjemność i opór*. W: *Dwudziestowieczność...*, s. 90.

artykuł poświęcony Tożsamości Teodora Parnickiego. Jeżeli o ewolucji prozy nowoczesnej decydowały przede wszystkim przemiany technik narracyjnych oraz koncepcji narratora, to propozycją w tym względzie radykalną była próba usunięcia opowiadania ze struktury prozy artystycznej, co wiązało się z przejściem funkcji narracyjnych częściowo przez dialogi bohaterów, a częściowo przez autora (skryptora), ujawnionego i wprowadzonego do tekstu jako osobna figura.

Książkę zamykam rozważaniami dotyczącymi prozy lat dziewięćdziesiątych, szczególnie tej, która wyrosła z doświadczeń nurtu mitograficznego. Zmiany świadomości estetycznej oraz kontekstu kulturowego sprawiły jednak, że również ona nabrała cech, które uważamy za typowe dla literatury postmodernistycznej.

Jak łatwo zauważyć, zamieszczone w niniejszym tomie szkice nie mają jednolitego charakteru. Obok interpretacji wybranych utworów zamieściłem teksty o charakterze przekrojowym, a nawet typologicznym. Bohaterami zaś rozważań na temat „prozy środka” lat dziewięćdziesiątych są również przemiany w sposobie funkcjonowania prozy artystycznej oraz świadomość krytycznoliteracka ostatniego okresu. Podjąłem taką decyzję w przekonaniu, że skoro charakterystyczne dla modernizmu cechy manifestowały się na różnych poziomach rozważanych zjawisk, określając poetykę i problematykę utworów, wpływając na układ oraz przemiany prądów artystycznych, wreszcie – na sam sposób pojmowania literatury, to warto się im przyglądać zarówno w mikro-, jak i w makroskali. Chciałem także uniknąć sprowadzania omawianych utworów do roli ilustracji szerszych, zasadniczych zjawisk czy procesów. Wręcz przeciwnie, zależało mi na tym, aby nie stracić z oczu ich specyfiki. Dlatego tak dużą wagę przywiązywałem do rozważań interpretacyjnych. Ponieważ w moim przekonaniu modernizm miał charakter podobny do fraktala, sądzę, że manifestował się on nie tylko przez właściwości ogólne i powtarzalne, ale z równym powodzeniem – za sprawą cech specyficznych dla danego zjawiska czy twórczości.

Oczywiście, równie celowe i uzasadnione byłyby rozważania wychodzące od zupełnie innego zestawu utworów. Najlepiej zaś, gdyby się go udało zdecydowanie rozszerzyć. Na swoje usprawiedliwienie mam tylko tyle, że zależało mi na wstępnym rozpoznaniu wybranych wątków, aby w ten sposób zarysować projekt historycznoliteracki, związany z końcowym etapem w dziejach nowoczesnej prozy, który następnie mógłby zostać odniesiony i zweryfikowany także przy okazji omawiania zjawisk pominiętych.

Niniejszy tom łączy dość ściśle związki z ogłoszoną w roku 1999 książką *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu*.

Zarówno wtedy stawiałem, jak i dziś stawiam kwestię relacji modernizmu do postmodernizmu, przyglądając się wybranym dokonaniom z tego samego okresu. Chodziło i nadal chodzi o ukazanie, w jaki sposób typowe dla modernizmu antynomie, które długi czas decydowały o żywotności nowoczesnej literatury, ulegały swoistej dekonstrukcji, tym samym otwierając pole dla postmodernizmu. Jednak poprzednio szczególną uwagę zwracałem na elementy, które niejako zapowiadały poetykę identyfikowaną z literackim postmodernizmem. Tym razem opisywanym zjawiskom przyglądam się z dużo szerszej perspektywy, związanej z dziejami modernizmu. Dotyczy to również prozy najnowszej.

DWIE HISTORIE:
PRZEMIJA POSTAĆ ŚWIATA
HANNY MALEWSKIEJ

1

W powieści Hanny Malewskiej dzieje ujęte zostały jako rodzaj piśmiennictwa. W jednym z epizodów utworu papież Agapet powiada:

Czyś pojał teraz, synu mój Kasjodorze, com ci rzekł kiedyś o dwóch pisaniach historii? O tej jawnej, wszystkim wiadomej, w której być może przegrasz – i tej tajemnej, ale wiecznotrwałej, w której zawsze możesz zwyciężyć?...¹

Historia nie oznacza tu czegoś, co w nieodwołalny sposób już się wydarzyło, ale traktowana jest jako aktywność, działanie. Dzieje są zdarzeniem, dokonywaniem się zdarzenia, które się rozgrywa na dwóch płaszczyznach. Działać to jakby „zapisywać” siebie w dwóch różnych „księgach” – tej związanej z „państwem ziemskim” i tej związanej z „państwem Bożym”, przy czym pierwsza pozostaje dla ludzi otwarta, druga natomiast – zamknięta. W zapis drugi wejrzeć może wyłącznie Bóg („Albowiem w dusze, bracia, wgląda tylko Pan” – I, 386).

Najważniejszą wszakże różnicą między obiema „księgami” jest ich ontyczna niewspółmierność. „Historia jawna” rozgrywa się niejako „na powierzchni” i jest wydana na działanie erozji, podlega za-

¹ H. Malewska: *Przemija postać świata*. T. I. Warszawa 1954, s. 386. Wszystkie następne odesłania i cytaty z tej pozycji oznaczane będą w tekście głównym cyfrą rzymską (tom) i arabską (numer strony).

tarcu czy wręcz unicestwieniu. „Historia tajemna” natomiast ma charakter zapisu wiecznotrwałego, dopiero w jej ramach dokonuje się przeobrażenie dziejów w dzieło. Jeżeli sekretność wymaga, aby dokonywała się ona, zapisywała w sposób niewidoczny, to nie wynika stąd, że obie historie powstają przy użyciu różnych środków. Nie jest więc tak, by działaniom widowym, składającym się na dostępną nam „historię jawną”, towarzyszył i konkurował z nimi inny rodzaj aktywności, będący odpowiednikiem jakiegoś przezroczystego zapisu czy sympatycznego atramentu. Rzecz w tym – i to wydaje się najciekawsze – że „historia tajemna” dokonuje się wyłącznie za pośrednictwem dziejów „jawnych”. „Bez ziemskich, słabych rusztowań [...] nie stanęłyby Wieczne Mury” (I, 386) – powie papież. Ani „historia tajemna”, ani nawet Państwo Boże nie istnieją same w sobie czy same przez się. Istnieją wyłącznie za pośrednictwem tego, co „jawne”, aczkolwiek istnieją poza tym czy też obok tego, co „jawne”. W istocie więc nie ma dwóch odrębnych „pisań historii”, ale jedno jedyne, rozszczepione czy też podwójne pismo, które zapisuje jednocześnie dwie różne historie. Łatwo się domyślić, że każda z nich ma przy tym odrębny styl oraz poetykę. Ponieważ autorem historii, piszącym, jest każdy człowiek, również on sam doświadcza rozszczepienia. Jest ono konieczne, bo dopiero dzięki niemu może się zaznaczyć pisanie „sekretnie”. Tylko gdy „historia jawna” ulega zniszczeniu, zostaje wymazana, wówczas uwyraźnia się „wiecznotrwały” zapis „historii tajemnej” – pod postacią białej, prześwitującej karty.

2

Akcja *Przemija postać świata*, powieści o tworzeniu/pisaniu historii, rozgrywa się w świecie już historycznym, więcej – w sercu historii Zachodu. Działania postaci nie ogniskują się zatem na zagospodarowywaniu dzikiej, nieznannej przestrzeni, lecz na odtworzeniu, rekonstrukcji pewnego idealnego wzoru.

Obiekt renowacyjnych dążeń – *Imperium Romanum* – został ukazany jako wspaniały zabytek, arcywzór „historii jawnej”: „[...] dla Kasjodora – jak i dla króla Teodoryka – Roma była nade wszystko czcigodnym, nienaruszalnym Pomnikiem” (I, 203). Tymczasem obaj, król i minister, tworzą zręby nowego państwa, mającego harmonijnie złączyć gocki miecz i rzymskie prawo (zob. I, 93).

Podbita przez Ostrogotów Italia to jednak nie tylko Miasto-pomnik, ale również ziemia, metaforycznie przedstawiona jako dojrzała do małżeństwa, oczekująca na kochanką kobietą. Tak właśnie oczom Wizanda, młodego wojownika, jawi się objęty przez niego majątek:

[...] ziemia, jasna, majowa, zdawała się mieć ludzkie, kobiece wejrzenie. Tyle wieczorów, nocy i ranków ludzkich ta kraina już zapamiętała, lecz czekała jakby właśnie na niego.

I, 55

Historia kraju raz jeszcze rozpoczyna się od początku, od fundamentalnego związku między ziemią i osiadłym na niej człowiekiem. Zwróćmy uwagę, że (nowy) mieszkaniowiec nie jest po prostu spadkobiercą poprzednich gospodarzy. Zajmuje ich miejsce i zawiera nowe „śluby”, zastępujące te, które zostały rozwiązane.

Dzieckiem italskiej ziemi jest Romula (imię znaczące), córka rzymskiego sąsiada Wizanda – dziewczyna dość bierna, wymagająca opieki, a jednocześnie potrafiąca z nieomylną pewnością rozpoznać upragnionego mężczyznę i z zadziwiającą konsekwencją obstawiać przy powziętym wyborze. Miłość do Romuli sprzyja edukacji wojownika, który dojrzewa do roli gospodarza powierzonej mu ziemi. A przede wszystkim pozwala bohaterowi zrozumieć doniosłość i moc prawa (zob. I, 76–77). Wizand już wie, że jeśliby naruszył rzymskie prawo i posiadał dziewczynę wbrew woli jej rodzica, utraciłby niedawno zdobytą ojczyznę. Pomyślne rozwiązanie perypetii umożliwi dopiero wstawiennictwo Kasjodora², dla którego miłość młodych stanowi zapowiedź czasu, gdy bezpowrotnie znikną uprzedzenia dzielące Rzymian i Gotów. Wątek erotyczny jest w powieści prefiguracją związku obu narodów.

Dalsze dzieje Wizanda i Romuli będą równoległe do wydarzeń, które kładą kres politycznej wspólnocie Gotów i Rzymian. Paradoksalnie, rozpad małżeństwa dokonuje się z chwilą przyjscia na świat z utęsknieniem wyglądanego potomka. Narodziny córki w obcym, rzymskim dworze stanowią dla Wizanda zniewagę, są dowodem zdrady małżonki.

W planie politycznym analogiczny proces wyzwała sprawa Boecjusza. Wstawiając się za senatorem, który na własną rękę nawiązał kontakt z Bizancjum, *magister officium* Teodoryka bronił autorytetu Romy – prawa senatu do prowadzenia bodaj w symbolicznym

² Prawo ostrogockiej Italii, sankcjonujące segregację zdobywców i ludności miejscowej, nie zezwalało na małżeństwa mieszane.

zakresie samodzielnej polityki. Dla króla jednak postawa taka oznaczała nielojalność, udzielenie moralnego poparcia zdrajcy.

Rozkład państwa Ostrogotów postępuje wraz z narastaniem psychozy zdrady, która już w ostatnich latach rządów Teodoryka przybrała postać paranoi:

Tymczasem król Ostrogotów i Italii widział – i to dniem, i nocą, jakby nie było już nic innego – coraz szerszy spisek.

I, 245

Jej przyczyny szukać można w pierwotnym grzechu wszystkich zdobywców – gwałcie i wiarołomstwie.

Król Gotów zdobył władzę nad Italią, złamawszy pakt, jaki wcześniej zawarł ze swym rywalem. Gwałt zaś bądź wiarołomstwo okazują się bronią obosieczną; odciskają piętno na duszy zdobywcy, w którym narasta z kolei strach przed zdradą poddanych. Wiarołomstwa dopuszczają się – rzecz charakterystyczna – nie tylko postaci słabe, nieudolne kreatury pokroju Teodahada, ale również politycy i władcy wybitni, kierujący się troską o dobro – jakkolwiek pojmowane – pozostającej pod ich władzą zbiorowości. Osiedlenie się i ustanowienie państwa jest dla Ostrogotów koniecznością i ten cel Teodoryk realizuje wszystkimi dostępnymi środkami. Ze względów ekonomicznych i prestiżowych podobną koniecznością jest dla Cesarstwa odzyskanie Italii i by osiągnąć swój cel, również Bizancjum nie cofnie się przed działaniem dwuznacznym moralnie³.

Malewska nie kwestionuje racji, w których imię bohaterowie gotowi są naruszać normy etyczne. Wskazuje jednak na nieuchronność rozbiegu pomiędzy zamierzonym celem politycznego działania, przyjętymi metodami bezwzględnej walki, wreszcie – obracającymi dążenia wniwecz następstwami działań. Słusznie Jerzy Ziomek istotę pisarstwa autorki *Przemija postać świata* dostrzegł w „zamyśleniu nad sprzecznością intencji i skutków, moralnej niezgodności środków i celów”⁴. Zdaniem natomiast Janusza Sławińskiego, Malewska

³ Rewindykacyjna kampania Bizancjum również poczyną się od wiarołomstwa – wszak Gości osiedli w Italii jako *foederati*, na mocy poręczenia cesarza Zenona. Później zaś Belizariusz, głównodowodzący armii cesarskiej, podpisze z Gotami ugodę, której nigdy nie zamierzał dotrzymać. Towarzyszącemu armii historykowi Prokopiuszowi uświetniającą podpisanie traktatu uczta przywodzi na myśl inną, podczas której Teodoryk pół wieku wcześniej złamał pakt z Odoakrem i zamordował swego rywala (zob. II, 133–134).

⁴ J. Ziomek: *Hanny Malewskiej księgi rodzaju*. W: I d e m: *Wizerunki polskich pisarzy katolickich. Szkice i polemiki*. Poznań 1963, s. 25.

Maluje dzieje [...] „daremne go działania politycznego”. Ukazuje tragiczną przegraną wszelkich koncepcji, docierających do procesu historycznego przez mistyfikujące go złudzenia⁵.

Jak widać, przywołani autorzy rozmaicie postrzegają powody owego dramatycznego rozdarcia. Trafniejsza wydaje się diagnoza Ziomka – w powieści Malewskiej bowiem działanie podmiotu obraca się przeciwko niemu nie tyle w następstwie błędnego rozpoznania własnej sytuacji, ile raczej z uwagi na konsekwencje obranych metod, które wydawały się skądinąd niezbędne do zapewnienia działaniu skuteczności.

Tym, co niweczy autograf „historii jawnej”, nie są immanentne prawa historii, lecz raczej antynomia tkwiąca w samym sposobie działania/zapisywania. *Przemija postać świata* ukazuje, iż tworzenie/pisanie „historii jawnej” wiąże się również z niszczeniem, wymazywaniem. Mówiąc wprost, pismem historii jest podbój⁶.

Powieść Malewskiej na wiele sposobów ilustruje działanie samozwrotnego mechanizmu wymazywania/utrwalania. Oto lud barbarzyńców bez ojczyzny wkracza zza Alp⁷ do Italii; wzięwszy ją w posiadanie, pretendując do roli gospodarza, musi się jednak poddać cywilizacji podbitego obszaru, jego porządkowi i jego prawu (tj. zromanizować). Musi zapomnieć o własnej historii, która widziana z perspektywy Italii mieści się już poza historią. Zapomnienie plemiennej tradycji lub co najmniej poddanie jej normom opowiadania o dziejach Rzymu (zob. scenę, w której Kasjodor przedstawia poemat o genealogii rodu Amalów – I, 131–132) to kolejne wiarygodne, do którego zmuszeni są Goci, aby się przeobrazić w lud

⁵ J. Sławiński: *Powieść z tezę*. „Nowa Kultura” 1956, nr 47.

⁶ Przedstawiając historię jako „instytucję zapominania”, Tadeusz Rachwał pisał między innymi: „Terenem cywilizacji jest teren zagospodarowanego miasta (*civitas*) i uprawnego pola (*cultus*). [...] Tak jak w cywilizacji i kulturze, tak i w historii nie ma miejsca dla barbarzyńców [...]. Cywilizacja pochodzi i przychodzi zawsze skądinąd, z płonącej Troi, do której przynieśli ją bogowie i którą Eneasza przenosi, niezbyt zresztą pokojowo, do Latium. Historia Zachodu rozpoczyna się podbojem, w którym stawką jest zapomnienie »pre-historii«, uczynienie świata historycznym, opisywalnym w kategoriach wnoszonych przez historię”. T. Rachwał: *Instytucja zapominania (o starym i nowym)*. W: „*Facta ficta*”. *Z zagadnień dyskursu historii*. Red. W. Kałaga i T. Sławek. Katowice 1992, s. 58–59.

⁷ W *Przemija postać świata* Alpy konsekwentnie funkcjonują jako granica dzieląca świat zamieszkały i świat nomadów, cywilizacji i barbarzyństwa, historii i nie-historii.

historyczny⁸. Z kolei warunkiem restytucji Imperium jest zniszczenie plemienia, nie tylko usunięcie go z Italii, ale w ogóle – wykreślenie z dziejów. Przewlekła wojna, wojna o prawo do cywilizacyjnego i kulturowego dziedzictwa Romy, czyli po prostu o historyczny byt, o prawo tworzenia historii, prowadzi do zniszczenia zarówno sfery *civitatis*⁹, jak i *cultus* (italskie pola stopniowo zamieniają się w ugory, których już nie ma kto i po co uprawiać). Będące skutkiem wojny i podboju, a więc pisania historii, spustoszenie każe Kasjodorowi na widok pracujących chłopów zamyślić się nad wymownym przeciwstawieniem:

Niszczyciele i pracownicy, czy nie tak podzieliisz, Boże, świat na Sądzie?

II, 111

Rzecz jednak w tym, że człowiek jako podmiot „historii jawnej” jest istotą o dwoistym obliczu – zarazem niszczycielem i pracownikiem. Ta właśnie antynomia, wpisana w jego dzieło, decyduje o tego dzieła przemijaniu.

Gorzkie doświadczenie ułomności tekstu „historii jawnej” nie skłania jednak bohaterów Malewskiej do porzucenia „państwa ziem-

⁸ Świadectwem zapomnienia, a przynajmniej marginalizacji gockiej tradycji plemiennej jest fakt, że na dworze Teodoryka funkcjonuje ona wyłącznie w szczątkowej postaci. Przekazuje się ją poza oficjalnymi instytucjami państwa. Zob. epizod, w którym Sigesar uczy syna pisma runicznego. Obserwujący tę scenę Wizand zauważa: „Sigesar uczy syna run – kto też jego samego nauczył? Tylko niektórzy starzy kapłani arianscy rozumieli się jeszcze na pradziadowskich znakach” (I, 347; podkr. – K.U.). Znamienne, że sam Wizand przypomina sobie stare sagi, będąc wygnancem, *nothing* (zob. I, 322–325). Znamienne również, że młodzi, pokolenie zrodzone i wychowane w Italii, w krytycznej chwili sięgną do ułamka zapomnianej tradycji, do wątku, który zwiastuje ich własny los – opowieści o Ragnarök: „Wiele pieśni ojców nudziło młodych, lecz ta poruszała ich niby tajemna wiedza” (II, 251).

⁹ Broniące Rzymu wojska cesarskie są w oczach mieszkańców Miasta barbarzyńcami podobnymi do Gotów. Już pierwsza scena oblężenia przedstawia generała Peraniusza, Ormianina, jako osobę spoza sfery *civitatis*: „W górach i w lasach był zawsze jak w domu, ale w tej płataninie podobnych do siebie ulic, ślepych zaułków, jednakowych kolumnad i gmachów zastępujących nagle drogę niczym kaukaskie urwiska – nawet gwiazd nie było widać i sam czart zgubiłby drogę” (II, 5). Żołnierze nie widzą żadnej wartości w tym, czego nie da się ująć w kategoriach militarnych. Zob. powieściowe opracowanie słynnego epizodu historycznego, kiedy to broniący grobowca Hadriana oddział bizantyński zrzucił na szturmujących Gotów arcydzieła antycznej rzeźby (II, 20–23). Wymowna jest również reakcja Kasjodora na rycerską rozmowę między bizantyńskim i gockim oficerem, kończącą się zapewnieniem o gotowości do dalszej walki: „Byle nie pod Rzymem już więcej ani w Rzymie, wy szaleńcy, wy barbarzyńcy – modlił się w duchu Kasjodor” (II, 69).

skiego”. Instancją gwarantującą sens ludzkiej pracy okazuje się etyka, a konkretnie – kategoria obowiązku. Świadomy – jeszcze przed decydującą bitwą – daremności własnego zwycięstwa, cesarski wódz Narses powiada:

A obowiązek, Panie? Wypełnianie swego do końca? To coś jest przecież, zwłaszcza jeśli się widzi tak bez złudzeń, jak Twój sługa...

II, 274–275

Właśnie obowiązek okazuje się kluczem do zrozumienia postaci bohaterów Malewskiej. Nie inną pobudką kierował się Boecjusz, stając w obronie godności senatu, czy Kasjodor, decydując się pozostać przy Teodoryku („musiał zostać tam, gdzie był, bo nie widział innego obowiązku” – I, 261). Obowiązek jest również motorem działań postaci spoza wielkiej sceny politycznej (zob. przypadek rzymskiego ulicznika Sebastiana¹⁰).

Gotowość do „wypełniania swego” winna jednak iść w parze z poczuciem osobistej odpowiedzialności za obrane metody działania, cnotą sprawiedliwości i godziwym celem służby. W istocie, nadrzędną wartością w proponowanym systemie okazuje się bliźni. To względ na Drugiego stanowi probierz słuszności celów i środków historyotwórczych działań.

3

Wysnuta z idei poszanowania bliźniego etyka nie dozwala, by człowiek, troszcząc się o dobro własne i swoich współziomków, kierował swe działania przeciwko innym ludziom. Tyle tylko, że owa fundamentalna idea nie znajduje uprawomocnienia w obszarze „państwa ziemskiego”. Zasadna staje się dopiero wraz z przywołaniem innego porządku i innego prawa, porządku „Miasta Bożego”. Samorealizacja człowieczeństwa wymaga zatem wykroczenia poza

¹⁰ Podczas pierwszego oblężenia Rzymu Sebastian opiekował się małoletnimi członkami swej bandy. Ujęty w trakcie rabunku żywności z wojskowego magazynu został ścięty w przeddzień ustąpienia Gotów spod murów Miasta: „[...] głowa Sebastiana Małpy, piętnastoletniego wodza z Forum Boarum, stoczyła się na bruk rzymski, w który uderzyły skronie niejednego już imperatora” (II, 53). Uchwytą w tym zdaniu ironia, wynikająca z zestawienia królów i wodzów z przywódcą bandy uliczników, nie podważa bynajmniej dokonanej tu nobilitacji bohatera.

granice „państwa ziemskiego”, wyzwolenia się spod (o)presji „historii jawnej”, czyli prawa podboju, „mężobójstwa”¹¹.

Różnica między porządkiem „Miasta Ziemskiego” i „Miasta Bożego” została wyraźnie podkreślona już w *Prologu* powieści. Jego bohater, biskup Epifaniusz, na wieść o zabójstwie Odoakra zauważa:

Boże, jak inne bywają ostateczne sprawy ludzkich wódzów niż Twoje niewzruszone wyroki: nie mów fałszywego świadectwa, nie zabijaj.
[...] Panie Wszechmogący, jakże zwyczajną i przewidzianą koleją tego świata jest zbrodnia. Jak zawsze w niej brodzi albo nad samą jej krańdzą kroczy Miasto Ziemskie.

I, 40

Z perspektywy „historii jawnej” Epifaniusz wydaje się postacią drugorzędną. Jego aktywność ma niewielki wpływ na bieg dziejów:

Nie było wielką polityką to, co robił biskup Epifaniusz: po prostu każdemu dochować wiary, a wszelką słabość bronić przed przemocą. Ale i to ugięłoby mu od dawna barki, gdyby miał przeświadczenie, że sam niesie brzemię.

I, 31

Narrator zdaje się patrzeć na bohatera i oceniać go przez pryzmat „dziejów jawnych”. Podkreśla, że jego postawa jest zasadniczo odmienna niż „wódzów ludzkich” (por. scenę spotkania biskupa z wielokrotnie zmieniającym obóz polityczny księciem Tufą – I, 32). Akcentuje przy tym, że wypływa ona z uniwersalnych zasad etycznych (kwantyfikator „po prostu”). Tym samym milcząco kwestionuje moralną prawomocność „wielkiej polityki”. Obecna tu ironia została wymierzona w porządek „historii jawnej”.

Opowiadacz zaznacza również, że dla swojej „małej polityki” bohater potrzebuje oparcia, jakiego udzielić może jedynie wiara. Rola, którą Malewska przypisuje doświadczeniu religijnemu, poddaje się

¹¹ O religijnym fundamencie etyki bohaterów Malewskiej pisał wielokrotnie Andrzej Sulikowski: *Motywy religijne w twórczości Hanny Malewskiej*. W: *Inspiracje religijne w literaturze*. Red. A. Merdas. Warszawa 1983; A. Sulikowski: *Motywy religijne i kryptoreligijne w twórczości Hanny Malewskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 2; Idem: *Problematyka sacrum w prozie Hanny Malewskiej*. W: *Proza polska w kręgu religijnych inspiracji*. Red. M. Jasińska-Wojtkowska, K. Dybcia. Lublin 1993. Wymienione artykuły w całości lub we fragmentach trafiły do monografii twórczości Malewskiej. Zob. A. Sulikowski: „Pozwolić mówić prawdzie”. O twórczości Hanny Malewskiej. Lublin 1993.

co najmniej dwojakiej wykładni. Można powiedzieć, że właśnie jej potrzeba zaświadcza o niezbywalności religii jako fundamentu etyki¹². Można również rzec, iż wiara „zastępuje” niedostępny fundament, przynosząc kojącą świadomość prawomocności i celowości wyznawanych zasad moralnych¹³.

Alternatywą dla „historii jawnej” wydają się przede wszystkim opowiedziane w powieści dzieje św. Benedykta. Młodzieniec, który widzi świat „odmiennie”, myśli zaś „trzeźwo, wyraźnie” (zob. I, 147, 148 – widzenie i myślenie są tu ze sobą tożsame), opuszcza Rzym, by wyruszyć na poszukiwanie Boga. Wędrowka bohatera ma charakter inicjacyjny. Porzucając Rzym, Benedykt „zrzucił z siebie wszystko” (I, 150), odrzucił to, co go wiązało z „państwem ziemskim”, to, co człowiek zazwyczaj uważa za swoje, a co w istocie go uprzedmiotawia, jest „szatą” – i dopiero jej „zrzucenie” pozwala wkroczyć na drogę do prawdziwego siebie. Pojawszy, że ludzka wolność znajduje gwarancję jedynie w sferze „Miasta Bożego”, bohater rezygnuje z eremickiego spokoju i powraca między ludzi jako „żołnierz Boży” (zob. I, 174). Tak się dokonuje ingres „historii tajemnej” w świecie doczesnym.

Inaczej niż „dzieje jawne”, „historia tajemna” rozgrywa się *in terram incognitam*, poza „cywilizacją”, pośród „dzikich”. Nie tylko dlatego, że niektórzy mieszkańcy Italii nie słyszeli dotąd o Bogu (np. pastuchowie, którzy przypadkiem trafiają do pustelni Benedykta – zob. I, 157–158). Przede wszystkim z tej racji, iż ci, którzy mienią się chrześcijanami, Boga zapomnieli („Kłaniali Mu się w niedzielę, jakby to był dzień przyjęć urzędnika, i odchodzili każdy do swego” – I, 148). Tym samym powrócili do „dzikości”, stając się „bydłem”, „wilkami”, „ślepcami” (zob. I, 148), przeniewiercami i mężobójcami, tak jak mnisi w *Variae*, którzy w trosce o „swoje dobro” planowali zabójstwo Benedykta.

Święty Benedykt występuje w *Przemija* postać świata jako apostoł czy misjonarz, ale również jako... pionier. Budowę klasztoru w Casinum Malewska przedstawiła jako zakładanie cywilizacji

¹² Pisząc o stosunku Malewskiej do filozofii antycznej, Andrzej Sulikowski zauważa: „Jest szczególnym paradoksem fakt, że horyzont mędrca starożytnego [...] pozostaje w pewnym, chyba najważniejszym swym wycinku, wyraźnie zaciemniony. W tym mianowicie, gdy ma się odpowiedzieć na pytanie o los duszy ludzkiej w cierpieniu, umieraniu i śmierci. Tu odpowiedź przedchrześcijańska może proponować najwyżej stoicyzm [...]”. A. Sulikowski: „Pozwolić mówić prawdzie”..., s. 348–349.

¹³ O konsolacyjnej funkcji wiary w twórczości Malewskiej pisał J. Ziomek: *Hanny Malewskiej księgi rodzaju...*, s. 39–42.

w miejscu obcym, niecywilizowanym, którym dotąd władały „ciemne moce”:

[...] mnisi budowali nowy, obszerny kościół dla ludu; rozszerzali też swoje obejście, na stoku stawiając szopę i owczarnię; na samym zaś szczycie [...] doprowadzali do porządku dawną świątynkę Jupitera-Heliosa, by oddać ją świętemu Marcinowi, pogromcy ciemnych mocy pośród wiejskiego ludu Italii.

[...] Kiedy Benedykt przed siedmiu laty przybył tu ze swoimi mnichami z Sublacus, krągła świątynia na szczycie otoczona była omszałym gajem, który niegdyś bogowie – pod straszną klątwą – wzięli w posiadanie własne i swoich sług. Dziedziczni kapłani dotąd w Nowy Rok palili tam wnętrzności cielców, wróżyli i ucztowali. Benedykt zburzył okólny mur, wyciął budzący grozę gaj, posadził nowy – z wiosną zieleniały już podlewane pilnie płonki.

II, 73; wszystkie podkr. – K.U.

Zdumiewające, iż przytoczony fragment nawiązuje do topiki znamiennej dla stylu „historii jawnej”. Budowanie klasztoru jako żywo przypomina dzieje podboju czy akcji kolonizacyjnej. Nie tylko dlatego, że mnisi, wznosząc kościół, jednocześnie dbają o sprawy gospodarskie. Otóż benedyktyni niszczą dotychczasową cywilizację. Odmawiając jej miana cywilizacji, sytuując w sferze „ciemności”, skazując na zapomnienie. Dawny ład przedstawiono jako fałszywy, jako dzieło uzurpatorów i tyranów, którzy władali dotąd dzięki przemocy „straszliwej klątwy”. Na oczyszczonym miejscu triumfalnie ustanowiony zostaje porządek jedyny, bo legitymizowany przez prawdziwego rządcę, Boga. Wszystko, co nie ma takiego uprawomocnienia, Benedyktowi, ale też narratorowi jawi się jako nicość, budząca grozę ciemność, antyteza bytu. „Przywracanie do porządku”, do „prawdziwej” postaci wymaga uczynienia panoszącej się dotąd nicości prawdziwą nicością. Toteż Benedykt burzy mur i wycina stary gaj (są to bowiem oznaki ciemności) właśnie po to, by posadzić nowy, prawdziwy. Z retoryką historii podboju przytoczoną opowieść wiąże również to uzasadnienie poczynañ mnichów, które wykazuje, iż rzecz dzieje się dla dobra ludu, najpierw wyzwolonego spod władzy uzurpatorów, tj. „ciemnych mocy”, a następnie poddanego dobroczynnemu oddziaływaniu prawdziwej cywilizacji. Dzięki temu lud, dotąd „niemy” (zob. I, 158), może poznać Słowo i stać się Ludem (zob. II, 74–75).

Ale też klasztor w Casinum stanowi wyłącznie widomą oznakę „Miasta Bożego” w obszarze „państwa ziemskiego”. Historię o początkach opactwa należałoby czytać alegorycznie, przekłada-

jąc narrację na kategorie właściwe „historii tajemnej”. Byłaby to zatem stylizacja czy wręcz translacja „historii tajemnej” na język kroniki ilustrującej „dzieje jawne”. Opowieści o zakładaniu klasztoru nie sposób literalnie utożsamić z początkiem „historii tajemnej” również z tego względu, że ta ostatnia – jako „wiecznotrwała” – już jest, a więc się nie zaczyna.

Wątek św. Benedykta rozwija się w powieści niezależnie od pozostałych, ma własną motywację fabularną oraz ideową. Jest autonomiczny, ale przez to również odsunięty na margines. W planie kompozycyjnym całości utworu – jak powiedzieliśmy – walka Benedykta o poszerzenie granic „Miasta Bożego” stanowi kontrapunkt i antytezę „historii jawnej”. W świecie wydanym na zniszczenie klasztor jawi się jako azyl czy oaza, ku której zmierzają (niekoniecznie świadomie) bohaterowie okpieni przez historię.

Przykładem mogą być dalsze dzieje Wizanda. Zerwawszy z rodziną i Italią, bohater stał się narzędziem w ręku rywalizujących stronnictw, niewolnikiem losu, który sam sprokurował. Cudowna interwencja Benedykta, uwalniającego wojownika z rąk oprawców, ma przejrzystą wykładnię alegoryczną – w murach klasztoru Wizand wyzwolił się z więzów, jakie na niego nałożyły następstwa własnych uczynków.

Wszelako proces ów nie przebiega bez zakłóceń¹⁴. Trudność stanowią te elementy gockiej tradycji, które dodatkowo wzmocnił powierzchowny arianizm – przede wszystkim fatalistycznie pojmowana idea Przeznaczenia-klątwy. Jak wszystkie formy determinizmu, pozostaje ona w rażącej sprzeczności z chrześcijańską ortodoksją. Warunek wstąpienia w sferę „Miasta Bożego”, tj. gotowość, by „zewlec z siebie starego człowieka”, Benedykt wykląda w kategoriach gockich jako „uwolnienie się od przeznaczeń” (II, 88). Chodzi o to, by wziąć odpowiedzialność za swój los, by dostrzec, że jest on pochodną moralnych wyborów jednostki, nie zaś dziełem bezosobowych sił. Jeśli, jak pisał Jerzy Ziomek, „Malewska stawia bohaterów wobec losu, który jest niczym innym jak tylko nie rozpoznanym tworem ich własnych czynów i myśli”¹⁵, to zadaniem człowieka zdaje się właśnie identyfikacja owego „tworu” z wszystkimi wynikającymi stąd konsekwencjami, głównie zaś – z określeniem własnej odpowiedzialności za zło.

¹⁴ Dopiero na pobojożywie Tadinae Wizand w zdraycy, który przed laty pojmał go i pohańbił, ujrzy – dzięki objawieniu – bliźniego i w pełni zrozumie (widzenie i rozumienie są tu synonimami) chrześcijańską ideę odkupienia.

¹⁵ J. Ziomek: *Hanny Malewskiej księgi rodzaju...*, s. 27.

Rozdziały poświęcone losom Benedykta odwołują się do odmiennych konwencji niż te, których przywołanie stanowi warunek zrozumienia pozostałych partii utworu – i to na trzech płaszczyznach *vraisemblance*¹⁶. Pierwszej, mimetycznej, bo zdarzenia istotne dla „historii tajemnej” są drugorzędne z perspektywy „wielkiej polityki” i *vice versa*. Drugiej, kulturowej, ponieważ zasady stanowiące o porządku „państwa ziemskiego” i „państwa niebieskiego” okazują się rozbieżne. Trzeciej, genologicznej, jako że opowiadanie o dwóch historiach respektuje normy różnych gatunków. „Historia jawna” została pokazana jako ciąg dynamicznych aktów. Zdaje się ona wymykać porządkowi. Z perspektywy postaci nie układa się w logiczny sekwens, lecz stanowi serię nieciągłych zdarzeń. Kompozycję *Przemija postać świata* określa zasada prezentacji scenicznej, nadająca powieści kształt ciągu luźno powiązanych epizodów. Typowe dla narracji utworu okazuje się oscylowanie między perspektywą autorskiego opowiadacza a punktami widzenia bohaterów, co znalazło wyraz w częstym sięganiu do monologu wewnętrznego, mowy pozornie zależnej oraz dyskretniej archaizacji. Dopiero niedostępna postaciom perspektywa narratora auktorialnego ogarnia „zbiorczy czas fabuły [który – K.U.] obejmuje jakby szereg faz postrzeganych w sposób stroboskopowy [...]”¹⁷.

Gatunkami, które przywołują partie poświęcone św. Benedykto- wi, są tymczasem kronika czynów (*res gestae*) świętego i hagiograficzny żywot – a więc te, które prezentują wzorcową biografię i wymagają alegorycznego trybu lektury. Dzieje Wizanda natomiast układają się podług modelu historii grzesznika, którego krokami, nie- świadomie dlań, zawiaduje Łaska Boża. Tym samym historia wojownika nabiera cech paraboli. Łatwo tedy wysunąć pod adresem utworu Malewskiej zarzut, że rozpada się on na dwie odrębne, mające różną motywację opowieści. Sformułował go Janusz Sławiński, zwracając uwagę na zewnętrżność, „kieszeniowatość” historii Benedykta i Wizanda wobec innych wątków powieści¹⁸. Również

¹⁶ Kategorii *vraisemblance* (uprawdopodobnienie) używam za J. Cullerem: *Konwencja i oswojenie*. Przeł. I. Sieradzki. W: *Znak, styl, konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa 1977.

¹⁷ M. Kunicki: *W świecie historii Hanny Malewskiej*. „Przegląd Humanistyczny” 1987, nr 11, s. 167.

¹⁸ Zob. J. Sławiński: *Powieść z tezę...*

krytycy broniący rangi artystycznej *Przemija postać świata*, a zarazem identyfikujący się z ideowym stanowiskiem autorki podkreślali ułomność partii poświęconych tym bohaterom¹⁹.

Wszystko to zdaje się wskazywać na nieusuwalną przepaść między „Miastem Bożym” a „Miastem Ziemskim”, między „historią tajemną” a „historią jawną”. Człowiek stawałby zatem przed koniecznością wyboru jednego z „państw”, przy czym ewentualne opowiadanie się po stronie „Miasta Bożego” mogłoby być rozumiane jako „ucieczka ze świata niepojętych waśni”²⁰. Pamiętajmy jednak, że również bohaterowie występujący w planie dziejów politycznych niejednokrotnie zdobywają się na czyny, których motywacja oraz wymowa nie mieszczą się w sferze „historii jawnej”²¹. Na pozór chodzi o szlachetne, ale niewiele znaczące gesty, jednakże rezultaty tych działań okazują się ważniejsze niż dzieła „ludzkich wodzów”, ważniejsze również dla „historii jawnej”.

To dusza bohatera przerzuca most między obszarami „państwa ziemskiego” i „niebieskiego”. Adekwatnie, zwornikiem nurtu „dziejów tajemnych” z opowieścią o „dziejach jawnych” będą techniki wyrażające duchowe rozterki postaci. Zostają one przedstawione za pomocą „wewnętrznego dialogu”, „rozmowy” z samym sobą oraz Bogiem, zbliżając się do wzoru solilokwium czy rozważania modlitewnego. Właściwą bowiem dziedziną „Miasta Bożego” jest ludzka dusza i tylko taki czyn człowieka, który został wywiedziony z najgłębszej istoty siebie samego, zwraca go ku Bogu, ale również – i jako taki właśnie – ma szanse wpłynięcia na bieg „historii jawnej” w sposób pełniejszy, a zarazem trwalszy niż głośnie czyny „ludzkich wodzów”.

Pisanie historii, jeśli ma być wartościowe i rzetelne, musi wpływać z głębi ludzkiego jestestwa. Czyn winien wyrażać istotę czło-

¹⁹ Zob. B. Małoś: *Kiedy artysta staje się filozofem dziejów*. „Tygodnik Powszechny” 1954, nr 50; Z. Starowieyska-Morstinowa: *Z tezą czy bez tezy*. „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 1; A. Gołubiew: *Pisarska droga Hanny Malewskiej*. „Twórczość” 1966, nr 2, s. 61–62.

²⁰ J. Ziomek: *Hanny Malewskiej księgi rodzaju...*, s. 42. Taka interpretacja była typowa dla krytyków przyznających się do odmiennych niż Malewska orientacji światopoglądowych. Zob. też J. Sławiński: *Powieść z tezą...*; W. Maciąg: *Biała szata i pióropusz*. „Życie Literackie” 1957, nr 7.

²¹ Do grona takich bohaterów należą również Goci. Przykładem Totila, powstrzymujący swe wojska przed złupieniem Rzymu („Jedno jest w mocy człowieka, druhowie, nie czynić niesprawiedliwości” – II, 206), czy Aligern, który u boku Narsesa, pogromcy Gotów, staje w obronie Italii przed najazdem Franków. Oparty na głębokiej wierze porządek etyczny okazuje się kodeksem uniwersalnym, tyle że wiara pozwala zrozumieć sens takich cnót, jak odpowiedzialność, sprawiedliwość, godność.

wieczności, artykułować – na wzór modlitwy – duszę. W przeciwnym razie działający zaprzeczy sobie samemu, odbierając przy tym sens własnemu dziełu. Uniwersalność tej zasady zostaje zagwarantowana przez ahistoryczność istoty człowieczeństwa, zawsze takiej samej, bez względu na czas historyczny, bo ustanowionej przez Boga. Dlatego mowa duszy – solilokwium czy rozważanie modlitewne – nie podlega historycznej relatywizacji. Przeżycia religijne bohaterów Malewskiej prezentowane są tak, by nie odbiegały od podobnych przeżyć osób żyjących w innej epoce, bliższej naszej współczesności.

Skoro właściwe pisanie historii reprezentuje duszę piszącego, to *de facto* polega ono na adekwatnym przekładzie pewnego niezmiennego, „wiecznotrwałego” arche-tekstu na konkretną, historyczną wypowiedź. Arche-tekst (czyli to, co obecne, „zapisane” w duszy) nigdy nie wyraża się jako taki, ale zawsze za pośrednictwem innego tekstu, ludzkiego działania w historii. „Miasto Boże” zatem pojawia się w „państwie ziemskim” tylko jako tekst w tekście. Nie chodzi o operację przytoczenia, ale o idealny przekład, który nie uroniłby niczego z oryginalnej treści, artykułując ją za każdym razem w innym języku. Działanie człowieka ma stanowić stylistyczną figurę, wyrażającą niezmienny sens, przy czym – jak w klasycznych poetykach – figury stylu „stają się ozdobnikami, które, jeśli nie zacierają odniesień, nie mają wpływu na znaczenie”²². Dlatego zniszczenie pogańskiej świątyni przez benedyktynów znaczy coś innego niż zniszczenia, których dokonują strony prowadzące wojnę (te ostatnie wiążą się właśnie z „zacieraniem odniesień”): chodzi o oczyszczenie świata i ludzkich serc, o ekskluzję „ciemnych mocy”. A czyn mnichów to „ozdobnik” (odpowiednik egzorcyzycznej formuły), dramatyzujący i heroizujący właściwy, duchowy akt.

Sekretne potrzebuje jawnego, aby się stać widowym, a także – upamiętnić się i utrwalić. Dokonuje tego jednak w języku obcym (języku „historii jawnej”) i – jakkolwiek przekładem rządzi zasada maksymalnej wierności – musi się poddać jego regułom. Zniszczenie pogańskiej świątyni staje się zatem (również) zniszczeniem, którego nie można ukryć. To „dodatkowe” znaczenie podważa lub – po prostu – dekonstruuje sens, jaki pragną wyrazić mnisi.

Samozwrotny mechanizm wymazywania/utrwalania, owa szczególna właściwość pisanie historii nie jest zatem obca również „historii tajemnej”. Przynajmniej wtedy, gdy występuje ona jawnie. Formuła „zewlekania z siebie starego człowieka” wyraża dążenie

²² J. Culler: *Konwencja i oswojenie...*, s. 152.

do odkrywania tego, co istotne i istotowe, głębokie, jednak realizacja tej formuły wiąże się z naniesieniem „głębokiego” na „powierzchniowe”, „nowego” na „stare”. Niszczycielski aspekt aktu ujawnia się w przekreślaniu substancjalności „starego”, sprowadzeniu go do funkcji zbytecznej „szaty”, a właściwie – w redukcji do łachmanu, do niczego.

Nawet mowa duszy, mająca być wzorem dla czynu (pisanie historii), nie potrafi w pełni zaktualizować wyrażanego przez siebie *arche*-tekstu. Solilokwium bowiem samo upodabnia się do pisania, polegającego na poszukiwaniu i przemierzaniu drogi do adresata – Boga. Owo tropienie (jako „ślady” występują najczęściej fragmenty Pisma) wiąże się z niemającym końca reinterpretowaniem siebie (własnej przeszłości, własnego doświadczenia) i rekontekstualizacją „śladów”. Benedykt wciąż domyśla się sensu swego życia, tego, czego wymaga od niego Bóg. Podobnie Wyzand. Wysiłek ten może zakończyć dopiero Objawienie. Nie może ono jednak być rozumiane jako nagroda czy zapłata za wcześniejszy trud, jako odpowiedź na próby nawiązania kontaktu. Wszak umniejszałoby to wielkości Boga, poddając go regułom ludzkiej komunikacji. Objawienie stanowi po prostu cudowny dowód Łaski Bożej. „Cudowny” oznacza tutaj – nieumotywowany. Pisanie zastępuje wówczas tożsame ze zrozumieniem wszystkiego widzenie:

Wszystko było tak jasne, że w tej chwili dopiero zabrakło mu [Wyzandowi – K.U.] tchu. [...] i wiedział po raz pierwszy, czym jest człowiek.

II, 308

Objawienie owej jasności pozwala zakończyć wędrówkę. Ale również – odbiera dech. Raz jeszcze przeczytajmy: „Czy chcesz ze-wlec z siebie starego człowieka?”. Ceną, jaką trzeba zapłacić za spełnienie eschatologicznej obietnicy, jest porzucenie pióra oraz historii – śmierć.

W *Przemija* postać świata została wpisana niestabilność relacji między „historią jawną” a „historią tajemną”. Obie bowiem historie są w jakimś sensie (np. etycznym, genologicznym, genealogicznym, lub też – z racji odrębności obu „państw” – „politycznym” i ontologicznym) sobie przeciwne, a jednocześnie – bliźniaczo podobne. Dla obu historii znamieny okazuje się ten sam mechanizm wymazywania/utrwalania, obie wzajemnie się zastępują. Strukturalną odmienność między nimi może zagwarantować dopiero jawne wystąpienie transcendencji, Alfy-i-Omegi, Początku-i-Końca. A jednak...

Swoją powieść Malewska ujęła w kompozycyjną klamrę. W roku 572, w którym toczy się akcja *Epilogu*, historia zatoczyła pełne koło. Italia znów pogrążyła się w chaosie niszczącej wojny. Do Ticinum, gdzie 79 lat wcześniej Goci walczyli o panowanie nad krajem z Herulami Odoakra, raz jeszcze wkroczyli barbarzyńcy. Tyle że nowi władcy, prymitywni Longobardowie, nie podejmą już trudu przywrócenia dawnego ładu.

Na takie właśnie tło Malewska rzutuje ostatnie dzieło Kasjodora, który w Vivarium, ufundowanym przez siebie *scriptorium* o klasztornej regule, pracuje nad zachowaniem kulturowego dziedzictwa Romy. Ten wysiłek, pozornie bezsensowny, zważywszy na postępującą barbaryzację, okaże się, podkreśla autorka, czynem, który wyznaczy przyszły bieg dziejów.

Przemija postać świata zamykają skierowane do skrybów (a i do czytelnika) słowa Kasjodora: „Dziś weźcie nowe zwoje, bracia. Zaczynamy od początku” (II, 372). Pisanie okazuje się prawdziwym imieniem *vitae activae*. W odpowiedzi na recenzję Sławińskiego Zofia Starowieyska-Morstinowa podkreśliła, iż powieść Malewskiej zamyka nie tyle pochwałą Kościoła, ile raczej pochwałą Księgi, tj. twórczego wysiłku człowieka; wysiłku podejmowanego na przekór historycznemu doświadczeniu, zdającemu się kwestionować sens takiego wysiłku²³. I choć Księga nie jest tym samym, co pisanie, to przecież w finałowej scenie Kasjodor dyktuje skrybom swoją *Ortografię*. Tym, co bohater zostawia barbarzyńcom, nie jest więc żaden kanoniczny tekst (np. *Biblii*, Liwiusza, któregoś z pogańskich lub chrześcijańskich filozofów), lecz zasady poprawnego pisania.

Początek, jaki znaleźliśmy na końcu *Przemija postać świata* i który przechodzi do porządku dziennego nad zamieszczonym poniżej słowem KONIEC, nakazuje pojmować pisanie jako *n i e z n a j ą c e k o ń c a r o z p o c z y n a n i e*. Pismo sytuuje się poza Alfą i Omegą (synonimem Boga i również metaforą Księgi, zamkniętego Dzieła). „Zaczynanie od początku” wykracza bowiem poza fundamentalny Początek-już-ustanowiony. Pismo, które zawsze już jest zaczęte, zaczynać się musi – jeśli w ogóle – od „ludzkiej Bety”:

Ludzie zawsze są skłonni zapominać o Alfie i Omedze. Lecz ludzie tego czasu nie umieją już nawet poprawnie napisać ludzkiej Bety.

II, 339

²³ Zob. Z. Starowieyska-Morstinowa: *Z tezę czy bez tezy...*

Jako autor *Ortografii*, Kasjodor utrwała reguły, które uważa za niewzruszone. Jednocześnie na stronie jego książki, poza biblioteką, z nieznajomości lub obojętności wobec tych zasad, rodzi się nowy język. Jego bezimiennymi twórcami są zbarbaryzowani chłopci. W nim swoje pieśni układa młody Erno, o którym Kasjodor mówi:

Niepodobna zrozumieć tego chłopca ani jego pieśni. Nie są one pogańskie, gockie, ale nie są też zgoła rzymskie²⁴.

II, 365

Kasjodorowa *Ortografia* zatem nie przyczyni się do restytucji antycznego piśmiennictwa. Nie powstaną dzięki niej dzieła, które do złudzenia przypominałyby rzymskie i greckie wzory²⁵.

Benedyktyni, podejmujący za Kasjodorem trud przepisywania, księgi traktują instrumentalnie. Czerpana z nich wiedza jest dla nich wartościowa o tyle, o ile utwierdza wiarę. Dawny minister Teodoryka liczy jednak na to, że dzięki studiom mnisi „pokochają księgi” dla nich samych:

Czy mnisi potrafią pokochać księgi?... Kochają Boga, zaczną pisać z obowiązku – lecz potem? Jakże można nie pokochać ksiąg!

Ten tutaj nie odróżnia pewnie tekstu sprzed trzech wieków od dzisiejszego, myli skróty, a *v* wymawia jak *b*. Lecz miłość bywa jak ziarno gorczyczne.

II, 371

Spełnienie nadziei Kasjodora wymagałoby zastąpienia Księgi czytaniem/pisaniem ksiąg (koniecznie w liczbie mnogiej). Rzecz jasna, nie oznaczałoby to odrzucenia Księgi, Sensu lub Boga, ale Jego (ich) przemieszczenie na pozycję ramy lub też horyzontu czytanego/pisanego tekstu.

²⁴ Być może są one... włoskie. Na oczach Kasjodora rodzi się obca mu mentalność nowej epoki, wyrażająca się we własnym języku. Używana na co dzień zlatynizowana forma imienia Frigidern, Erno, zdaje się sugerować, że podopieczny Kasjodora – inaczej niż jego matka, córka Romuli i Wizanda – nie jest mieszkańcem, w którym zmagają się obce sobie tradycje kulturowe, ale kimś, w kim uległy one przetworzeniu – Włochem.

²⁵ Nawet szczerzy zamiar wiernego skopiowania antycznych oryginałów z kilku względów okazuje się niewykonalny. Po pierwsze, bogaty księgozbiór Kasjodora nie zawiera całości kulturowego dorobku starożytnych. Po drugie, bohater musi dokonać selekcji, wybrać to, co – z jego perspektywy – wydaje się najważniejsze (por. II, 370). Po trzecie wreszcie, kopiści i sam Kasjodor nie zawsze rozumieją przepisywane teksty. Mimowolne przeinaczenia i skróty stają się motorem innowacji.

Jak zatem rozumieć ukazaną w *Przemija postać świata* kondycję człowieka-w-historii? Wiemy, że świat, „państwo ziemskie”, nie nadaje się do zamieszkania. Ktoś posłuszny podszeptom serca w poszukiwaniu miejsca zakorzenienia musi nieustannie wykraczać poza świat i poza swój czas. Temu właśnie służy oparte na mechanizmie wymazywania/utrwalania pismo. Jednakże wnioski, jakie stąd wysnuł Marek Pieczara, w charakterystyczny sposób upraszczają zajmujący nas problem. Krytyk powiada:

Otwarcie się na wartości jest sposobem na wynurzenie się z heraklitejskiej rzeki przemijalności. W tym sensie historyczne powieści Malewskiej są jednocześnie zanegowaniem historii. W jej zmiennym, niestabilnym krajobrazie wychwytuje pisarka stałe, nieredukowalne i absolutne „składniki”, które w zasadniczy sposób mogą zmieniać znikomość, przypadkowość i obcość ludzkiej kondycji na ziemi. Wieczny tułacz staje się wtedy mieszkańcem, nomadzi ducha odnajdują swoje korzenie, bezimienni przemieniają się w bohaterów, zniewoleni odzyskują wolność, upokorzeni odzyskują godność, a słabi siłę²⁶.

Zdaniem krytyka, wszelkie dolegliwości ludzkiej kondycji zostają usunięte, dokładnie tak, jak zostało obiecane w... Kazaniu na Górze. Tyle że u Malewskiej obietnica ma jakoby oblekać się w ciało, a przemieniony człowiek przypomina idealnego bohatera wszelkiej, także świeckiej, historii: silny, godny, wolny, bohaterski, zakorzeniony, osiadły...

Tymczasem w powieści Malewskiej „oznaka mesjanistycznego powstrzymania biegu wydarzeń”²⁷ występuje jedynie jako przynosząca ulgę potencjalność, która zostanie bez wątpienia spełniona kiedyś. Wprawdzie dwukrotnie zasugerowano potencjalności takiej dokonanie się, nie jest jednak przypadkiem, że iluminacja, jakiej doznaje Wizand, wiąże się – najdosłowniej – ze śmiercią wojownika. Z Benedyktem natomiast rozstajemy się w momencie, kiedy oczekuje on „rozkazu” Boga (zob. I, 174), aby spotkać bohatera już „po”, gdy zaangażuje się w losy Wizanda. Eschatologiczne spełnienie stanowi graniczny moment historii, która by toczyć się dalej, może na nie milcząco wskazywać, ale nigdy uobecnić, gdyż równałoby się to jej zatrzymaniu i zniesieniu.

Podług zgodnej opinii krytyków *Przemija postać świata* zajmuje szczególne miejsce w dorobku Hanny Malewskiej. Powieść zamyka

²⁶ M. Pieczara: Czy Malewska była powieściopisarką historyczną? „Więź” 1986, nr 9, s. 73.

²⁷ W. Benjamin: *Tezy historiozoficzne*. Przeł. J. Sikorski. W: W. Benjamin: *Twórca jako wytwórca*. Poznań 1975, s. 162.

wczesny okres twórczości pisarki, będąc zarazem jego ukoronowaniem²⁸. Jakkolwiek ów pierwszy etap Andrzej Sulikowski nazywa „tradycyjnym”²⁹, trzeba podkreślić, że odziedziczone konwencje autorka poddała modernizacji, czego świadectwem epizodyczna kompozycja utworu (prezentacja sceniczna), częste korzystanie z mowy pozornie zależnej oraz monologu wewnętrznego (solilokwium). Rozwiązania te posłużyły pisarce do zanegowania istnienia w „historii jawnej” immanentnego ładu oraz wskazania na potrzebę poszukiwania w transcendencji bytowego fundamentu dla człowieka w historii. Wszelako Malewska podjęła się zadania niewykonalnego: próbowała mianowicie wypracować taką formułę epiki historycznej, która umożliwiałaby pogodzenie gorzkiej wiedzy o nietrwałości „państwa ziemskiego” z pewnością co do istnienia niewzruszonego, fundamentalnego Sensu³⁰. Autorka nie mogła ustabilizować relacji między „historią jawną” a „historią tajemną”. Obie płaszczyzny po części okazują się przeciwstawne, po części wzajemnie się tłumaczą. Druga nadaje sens pierwszej, a jednocześnie pierwsza „dekonstruuje” drugą. Ma to konsekwencje dla kompozycji utworu, prowadzi do przekształcenia norm tradycyjnej prozy historycznej. Nieprzypadkowo powieść okazała się cezurą w dorobku Malewskiej, która później sięgała do konwencji mimetyzmu formalnego (*Panowie Leszczyńscy*, 1961), stylizacji sylwicznej (*Apokryf rodzinny*, 1965) czy fantazji historiozoficznej (*Labirynt*, 1970). Charakterystyczne, że architekstami „późnych” utworów Malewskiej są gatunki „genealogicznie” powiązane z mową: antyczna nowela, rodowód, gawęda. Właśnie mowa i zasada formalnej *mimesis* miały pomóc w uobecnianiu jawiącej się przed człowiekiem Obecności.

²⁸ Zob. K. Dybcia k: *Odmowa – poszukiwanie – nadzieja*. W: I d e m: *Gry i katastrofy*. Warszawa 1980; A. Sulikowski: *Motywy religijne w powieściach Hanny Malewskiej...*; S. Sterna-Wachowiak: *Punkty wieczne w żywym obrazie świata*. „Odra” 1992, nr 5.

²⁹ A. Sulikowski: „Pozwolić mówić prawdzie”..., s. 12.

³⁰ W tym miejscu nawiązuję do szkicu Stefana Szymbutki: *Od bytu do roman-su. Krytycznoliteracka recepcja powieści historycznej w latach 1945–1956*. W: *Cezury i przełomy. Studia o literaturze polskiej XX wieku*. Red. K. Krasuski. Katowice 1994. Broniłbym jednak Malewskiej przed zarzutem upraszczania i „upiększania” dziejów, tak by pasowały one do apriorycznych założeń historiozoficznych i metafizycznych. W *Przemija postać świata* wyraźnie zaznacza się sprzeczność między przedstawioną wizją dziejów a ich zakładaną „głęboką strukturą”. Sprzeczność ta powieściowej idei pisania historii nadaje charakter nierozstrzygalnika.

MNOGIE TEKSTY

1

Na progu lat sześćdziesiątych nowy rozdział w dziejach francuskiej neoawangardy literackiej otworzyły środowiska Tel Quel oraz OuLi-Po (z czasem dołączyło do nich Change). O ile w poprzedniej dekadzie pisarstwo autorów z kręgu *nouveau roman* zdominowała problematyka warsztatowa (krytyka literackości, „powieść jako metodologia powieści”¹), to później, głównie za sprawą Tel Quel, uwaga innowatorów poczęła się skupiać wokół samego statusu tekstu (*nouveau nouveau roman*). Nowe ujęcia tej problematyki chętnie przeciwstawiano myśleniu o literaturze w kategoriach książki czy dzieła. Literackiej praktyce towarzyszyły „teoria” tekstu Rolanda Barthes’a (słowo „teoria” ująłem w cudzysłów, gdyż chodziło o koncepcję formułowaną w opozycji do wszelkich teorii tekstu i – co ważniejsze – samego pojęcia teorii, rozumianej tradycyjnie jako meta-język²), gramatologia Derridy, rizomatyka Deleuze’a i Guattariego. Tekst był tu traktowany nie jako wytwór, lecz proces wytwarzania; nie jako wypowiedź, lecz pole produktywności, nieustannego przemieszczania znaczeń, odkładania ich poza nieuchronnie przekra-

¹ Zob. artykuły M. Głowińskiego: „Nouveau roman” – problemy teoretyczne oraz *Powieść jako metodologia powieści*. W: *Idem: Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*. Warszawa 1968.

² „Teoria tekstu nie może się zadowolić metajęzykową prezentacją: rozbicie metajęzyka, a przynajmniej [...] postawienie go pod znakiem zapytania, jest częścią samej teorii: wypowiedź o Tekście sama powinna stać się tekstem, poszukiwaniem, pracą tekstu [...] teoria Tekstu może jedynie nałożyć się na praktykę pisania”. R. Barthes: *Od dzieła do tekstu*. Przeł. M.P. Markowski. „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 194–195.

czane granice. Praca tekstu zatem zasadzałaby się na jego samorzutnej eksterioryzacji i zawłaszczaniu ramy, na wahadłowych przemieszczeniach między językiem a metajęzykiem, komentarzem a jego przedmiotem.

W następstwie niemożności wskazania na instancję gwarantującą jedność, braku elementu scalającego i podporządkowującego sobie tekst, uwidocznia się właściwość tego ostatniego, jaką – za Barthes'em – nazwiemy *m n o g o ścią*³. Chodzi wszakże o „mnogość” nader szczególną; nie zasadza się ona bowiem na dostawianiu kolejnych jedności do jakowejś jedności pierwotnej, poprzedzającej wszystkie inne, i nie należy jej mylić z wielością, skoro – na odwrót – wynika z braku, „odejmowania” tejże jedności „pierwotnej”⁴. Przy czym słowo „wynika” trzeba traktować jedynie jako przenośnię. „Mnogość” tekstu bowiem nie ma być skutkiem ani rezultatem, nie zasadza się na żadnych działaniach, rozwiązaniach i chwytach formalnych, żadnej teorii czy ideologii. Wiąże się z eksploracją tekstu, wyzyskiwaniem jego sensoproduktywności⁵. Określenie „mnogi tekst” jest poniekąd tautologią. Każdy tekst jest mnogi (to go różni od dzieła, książki czy utworu). Jeżeli je zachowuję, to jedynie w tym celu, aby zaznaczyć różnicę wobec tradycyjnych koncepcji.

Mnogie teksty zatem podważają i uchylają scalającą rolę instancji podmiotowych, czy też w ogóle – własnej struktury, co może, ale niekoniecznie musi się manifestować rozkładem syntaksy, zakłóceniem spójności, absurdami, sprzecznościami, gatunkową heterogenicznością czy polimorficznością. Wszystko to, nawet razem wzięte, zdecydowanie nie wystarcza. Chodzi bowiem o zbędność jakkolwiek pojmowanej zewnętrznej podstawy, fundującej i wyodrębniającej (odgraniczającej) tekst. W klasycznych na polskim gruncie roz-

³ „Tekst jest mnogi. Nie chodzi tu o to, że ma kilka sensów, lecz o to, że spełnia się w nim sama mnogość sensu: mnogość *n i e r e d u k o w a l n a*”. Ibidem, s. 190 (podkr. autora).

⁴ Por. G. Deleuze, F. Guattari: *Kłócze*. Przeł. B. Banasiak. „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3, s. 223 (podkr. autorów): „Wielość trzeba stworzyć nie przez dodanie wyższego wymiaru, ale przeciwnie, najprościej, poprzez wstrzeżność, na poziomie wielości, jakimi się dysponuje, zawsze $n - 1$ (jedynie w ten sposób, zawsze odejmowane, jedno stanowi część mnogiego). Odjąć jedność od wielości, jaką należy stworzyć; pisać na sposób $n - 1$ ”; R. Barthes: *Śmierć autora*. Przeł. M.P. Markowski. „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 251: „[...] pisanie jest systematycznym uwalnianiem się od sensu”.

⁵ O sensoproduktywności (*signifiance*) tekstu R. Barthes pisał – za Kristevą – w artykule: *Teoria tekstu*. Przeł. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Oprac. H. Markiewicz. T. 4. Kraków 1992, cz. 2, s. 195–197.

prawach Marii Renaty Mayenowej za taką właśnie podstawę uznany został postulat jedności nadawcy, odbiorcy oraz tematu⁶. Mnogie teksty kwestionują jednak nie tylko ową potrójną jedność, ale samo założenie, że u podstaw tekstotwórczej aktywności tkwi jakiś jednorodny sens (np. podmiotowa świadomość albo model świata), który domagałby się wyrażenia.

Dopiero jeśli będziemy o tym pamiętać, możemy się pokusić o uchwycenie różnicy między mnogimi tekstami a pozornie do nich podobnymi, dobrze znanymi z historii literatury, dziełem fragmentarycznym, narracyjną „szkatułką”, kolażem tekstowym. Ontoteleologiczną podstawą romantycznego fragmentu jest bowiem całość, której fragment stanowi tyleż wyimek, co ewokację⁷. W ten sposób dzieło fragmentaryczne okazuje się podporządkowane scalającej je jedności, sam fragment zaś – dialektycznie powiązany z całością. Strukturalną jedność kompozycji szkatułkowej zapewnia z kolei nadrzędna względem opowieści wtrąconych narracja ramowa, decydująca o stabilnym i hierarchicznym uporządkowaniu instancji nadawczych. Natomiast wewnętrzna jedność kolażu zasadza się co najmniej na goście autora, dokonującego rearanżacji wybranych przez siebie (nawet przypadkowo) elementów.

Odejmuwanie scalającej jedności wyraża się przede wszystkim w procesie tekstualizacji i dekonstrukcji najszerzej pojętej ramy (nie tylko jako czegoś, co wyznacza początek oraz koniec tekstu, ale również ramy modalnej czy poziomu metajęzyka). Z punktu widzenia

⁶ Zasadę owych „trzech jedności” za konstytutywną dla tekstu uznała M.R. Mayenowa w artykule: *Spójność tekstu a postawa odbiorcy*. W: *O spójności tekstu*. Red. M.R. Mayenowa. Wrocław 1971, s. 189–190. Por. Eadem: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974 (zwłaszcza rozdział V pt. *Struktura tekstu*). Obecnie takie ujęcie językoznawcy uznają za nazbyt restrykcyjne; zob. A. Wilkoń: *Spójność i struktura tekstu. Wstęp do lingwistyki tekstu*. Kraków 2002. Już wcześniej zwracano zresztą uwagę, że tradycyjny, lingwistyczny opis mechanizmów uspojnających tekst okazuje się niedostateczny na potrzeby analizy oraz interpretacji dzieła literackiego. Według Włodzimierza Boleckiego „formalne wyznaczniki nawiązań między zdaniami (czyli spójność w terminologii Mayenowej) nie decydują i nie zapewniają spójności tekstu”, rozstrzyga o tym dopiero odwołanie do konwencji oraz reguł komunikacji literackiej; zob. Idem: *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*. W: Idem: *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej*. Warszawa 1999, s. 60 i n. (pierwotruk w pracy zbiorowej *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*. Red. J. Sławiński. Wrocław–Warszawa 1986).

⁷ Fragment „płaszczyzny sensu nakazuje szukać już poza nim, w jakiejś transcendentnej wobec dzieła całości”. W: Szturc: *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*. Warszawa 1992, s. 201.

tradycyjnej, lingwistycznej teorii praktyka taka prowadziła do niekomunikatywności, zrywając z pojęciem tekstu jako pewnej wydzielonej całości:

Utwór literacki, w którym uchylone zostają mocno utrwalone konwencje delimitacyjne, narusza zasadę integralności tekstu, podważając w ten sposób samą istotę komunikacji⁸.

Brzmi to bardzo kategorycznie, lecz w istocie wynika zaledwie z przywiązania do rozumienia tekstu jako czegoś z zasady integralnego (jako produktu, a nie produkcji). Chodzi tymczasem o proste spostrzeżenie: jeśli rama obramowuje tekst, to jednocześnie tekst, wypełniając ją, musi obramowywać ramę. Jest tedy ramą ramy, jej metatekstem. Jako metatekst, ulega zarazem przemieszczeniu względem samego siebie. W ten sposób zarówno tekst, jak i rama ulegają zwielokrotnieniu, a ich rozprzestrzenianie może zostać powstrzymane jedynie umownie (zawieszone). Rama nie wyznacza już przestrzeni tekstu, lecz zostaje niejako podstawiona w miejsce tej ostatniej (uprzestrzennienie linii demarkacyjnej). Taki mechanizm ustanawia otwartą serię przesunięć tekstu i metatekstu oraz tekstu i ramy względem siebie. Tekst i metatekst negocjują z sobą, wzajemnie się zastępują i wzajemnie tłumaczą.

Jeśli w wykonaniu pisarzy francuskich utwory eksplorujące tekstualną mnogość pozostały raczej – owszem, szanowaną i w swoim czasie chętnie komentowaną – ciekawostką, to mniej nowatorsko nastawieni autorzy amerykańscy zapewnili im sporą popularność. Stąd pokusa, by postawić znak równości między mnogimi tekstami a postmodernistyczną poetyką i praktyką literacką. Trzeba jednak pamiętać, iż w Stanach Zjednoczonych tendencje innowacyjne przed wystąpieniem postmodernistów nie zajmowały eksponowanego miejsca. Dążenia pokrewne europejskiej neoawangardzie (pisarstwo Federmana, Sukenicka, Kostelanetza) wystąpiły tam równolegle do innych zjawisk uznanych za postmodernistyczne. Wylansowane przez amerykańskich krytyków pojęcie przeciwstawiano modernizmowi, który rozumiano jako okres dominacji mimetyzmu, wyzyskującego techniki narracji personalnej. W rezultacie za znamiona nowego ruchu uznano szereg właściwości, które w europejskiej świadomości literackiej były kojarzone raczej z awangardą (np. autorefleksyjność). Wszystko to nastręczyło z czasem wielu kłopo-

⁸ T. Dobrzyńska: *Tekst. Próba syntezy*. Warszawa 1993, s. 21.

tów komparatystom i po dziś bywa przyczyną mylenia neoawangardy z postmodernizmem⁹. W latach sześćdziesiątych mnogie teksty, zwłaszcza na Starym Kontynencie, można odnaleźć wśród dokonanych pisarzy o niemałym dorobku, którzy równolegle czy później przedstawiali utwory, których niepodobna odnieść do rozważanej tu koncepcji. Dlatego trudno jednoznacznie rozstrzygnąć spór o modernistyczność czy postmodernistyczność mnogich tekstów. Wydaje się, że wyznaczają one punkt przesilenia w procesie historycznoliterackim. Poczęte z radykalizacji programów modernistyczno-awangardowych, zwiastują ponowoczesną świadomość literacką.

Jakie jednak wnioski z tej przygody wynikają dla opisu dziejów polskiej prozy? Już w Gombrowiczowskiej *Ferdydurce* (1937; tytuł – za autorem – traktuję jako odmienny) zetknęliśmy się z paralogiką, wygrywającą – do celów kompozycyjnych i konstrukcyjnych – homonimię, paronomazję, antynomiczne przeciwstawienia. Co istotne, wszystkie te skojarzenia nie były świadectwem inwencji nadawcy utworu, jego językowej aktywności czy wynalazczości. Wręcz przeciwnie, w powieści konsekwentnie przedstawiano je jako wynik przymusu. Wypada się zgodzić z Krzysztofem Kłosińskim, który ów opresyjny mechanizm identyfikował z niewolą i dewa-

⁹ Dodatkowa trudność wynika stąd, że pojęcie neoawangardy zostało wypracowane na użytek krytyki sztuki i tylko wyjątkowo bywało odnoszone do analogicznych tendencji w literaturze drugiej połowy XX wieku. Kwestia relacji postmodernizmu do neoawangardy była podejmowana w licznych publikacjach na temat przemian we współczesnej sztuce oraz w świadomości estetycznej; zob. między innymi G. Dziamski: *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*. Poznań 1995; *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*. Red. G. Dziamski. Poznań 1996; S. Morawski: *Niewdzięczne rysowanie mapy: o postmodernizmie i kryzysie kultury*. Toruń 1999; A. Książek: *Neoawangarda a postmodernizm*. „Przegląd Humanistyczny” 2002, nr 1.

Sądzę, że rozróżnianie między neoawangardą a postmodernizmem jest wskazane także wtedy, gdy mówimy o literaturze. Mimo podobieństw poetyki oraz współwystępowania obu zjawisk różnice między nimi są dość zasadnicze. Jerome Klinkowitz, jeden z autorów, którzy – bez większego powodzenia – usiłowali zaszczerpić na amerykańskim gruncie radykalnie innowacyjnego ducha europejskiej neoawangardy, tak pisał o prozie Johna Bartha: „Jako zabiegi techniczne, zapożyczenia z Fieldinga i Swifta są bezbłędne, ale [...] to przecież tylko techniki, które nie oferują nam żadnej nowej perspektywy i nie mówią czytelnikom nic, o czym ci ostatni by nie wiedzieli”. (Cyt. za: S. Magała: *John Barth*. Warszawa 1985, s. 95). W tej wypowiedzi wyraźnie pobrzmiewa echo awangardowych mitów: dzieje literatury to seria następujących po sobie chwytów i konwencji, z których każda odpowiada określonej perspektywie poznawczej. Wynikałoby stąd, że Barth nie może powiedzieć nic nowego, skoro posługuje się staroświeckimi technikami.

luującym podmiot oddziaływaniem samego języka¹⁰. Wynika stąd pewna ogólna prawidłowość. Jak się bowiem pokazało –

Transgresja podmiotu, w imię której podejmuje się pracę nad mową, prowadzi do paradoksu: im głębiej sięga praca nad mową, im szersze zarysowuje kręgi, tym bardziej mowa zaczyna być jej depozytariuszem, tym bardziej mowa zaczyna „pracować” sama: odsłaniając logikę znaczącego¹¹.

Wyprawa do źródeł podmiotowego „ja” przyniosła zaskakujący rezultat, odsłaniając rozległą sferę językowej „non-sensowności”, którą Kristeva i Barthes mieli nazwać *signifiance*. Podmiot okazał się figurą własnego dyskursu¹². Trzeba wszakże zauważyć, że owo odkrycie dokonane zostało mimochodem. Wiążące wnioski wyprowadzono z niego u schyłku okresu, wypracowując między innymi takie konwencje artystyczne, które bezpośrednio odwoływały się do pracy anonimowego języka. Tak właśnie pojawiły się mnogie teksty.

Zajmująca nas kategoria pozostaje w bezpośredniej styczności z wprowadzonym i spopularyzowanym przez Ryszarda Nycza pojęciem sylw współczesnych. Jak wiadomo, podkreśla ono heterogeniczny charakter literatury (późnego) modernizmu, zwracając uwagę nie tyle na jej synkretyzm gatunkowy czy rodzajowy, ile nade wszystko – podejmowaną tu grę z kategorią literackości. W jej ramach dochodziło do bezpośredniego sproblematyzowania reguł, stanowiących o artystycznym wymiarze dzieła, skutkiem czego sylwy nabierały podwójnego charakteru jako teksty, które z jednej strony ujawniały, z drugiej zaś – kwestionowały i przekraczały instytucjonalną normę literackości. Trzeba jednak zauważyć, że zrywając z myśleniem o literaturze jako sferze wydzielonej oraz sobieswojskiej, sylwy zarazem ekstrapolowały ją poza jej własne granice, obstawając przy ideale j e d n o ś c i życia i pisania (stąd paralelność wątków autobiograficznych oraz autotematycznych). Tym samym na pierwszy plan wysuwało się zagadnienie reguł uspoijniających, dzięki którym możliwe stałoby się związanie różnorodnego materiału. Owszem, reguły takie nie były dane, lecz zadane. Dekonstrukcji litera-

¹⁰ Uczony pisał: „[...] organizacja tekstu *Ferdydurke*, ów »genialny trick« polega na oparciu konstrukcji tekstu na logice nieświadomości, na logice *signifiant*, logice nonsensu [...]”. K. Kłosiński: *Przemiany prozy XX wieku*. W: *I d e m: Eros, dekonstrukcja, polityka*. Katowice 2000, s. 34.

¹¹ *Ibidem*, s. 37.

¹² Por. R. Nycz: *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2. (Przedruk w *I d e m: Język modernizmu. Prelegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997).

tury towarzyszyło zatem konstruowanie tekstu, który w tym ujęciu okazywał się swoistym zadaniem kompozycyjnym, sama zaś sylwiczność – nowym typem kompozycji. Wedle Nycza

pisać w ramach sylwicznej koncepcji literatury, to poszukiwać dopiero własnych zasad integracji, stwarzać swą określoność, ustanawiać własną substancjalność; to także krytycznie doświadczać konwencji języka, tematyzować układy odniesienia jako warunki konstytucji wszelkiej przedmiotowości; to wreszcie wypracowywać „niegotową” formę wypowiedzi sposobną dla dalszego rozwijania, przekształcania czy wykorzystania [...] ¹³.

Wiele z przytoczonych określeń z powodzeniem można by odnieść również do mnogich tekstów. Wszelako pierwsze z nich, związane z projektem integracji różnorodnego materiału, osobnych segmentów oraz podmiotu z jego wypowiedzią, wydają się już dążeniami obcymi interesującej nas formule. Nie bez powodu pierwsze wydanie *Sylw współczesnych* zostało opatrzone podtytułem: *Problem konstrukcji tekstu*. Pomimo swej heterogeniczności sylwa pozostaje strukturalną jednością i całością dokładnie w takim stopniu, w jakim jej tekst okazuje się skonstruowany, uzależniony od zewnętrznych reguł (tych, które pisarz odkrywa i ustanawia). W konsekwencji sylwy współczesne oraz mnogie teksty okażą się zbiorami, które spaja wcale pokaźna część wspólna (tu znajdziemy pisarstwo Gombrowicza, Buczkowskiego czy Różewicza). Istnieją jednak sylwy, których nie można nazwać mnogimi tekstami, ale też odwrotnie – wskażemy i takie mnogie teksty, które nie mają sylwicznego charakteru.

Nieprzypadkowo dla znaczącej części literatury sylwicznej najważniejszym celem pozostawało zadanie rewindykacji podmiotowości. Tymczasem mnogie teksty relegowały podmiotową tożsamość. W ich optyce okazywała się ona ledwie szczególną formą wskazującego zaimka. Ujawnienie autora jako właściwego nadawcy dzieła przestało wystarczać do powstrzymania i obramowania ruchu *signifiants*, a kwestia „kto mówi?” okazała się pytaniem zawsze już otwartym. Tak samo, jak sprawa genezy oraz początku, od której przywołania „rozpoczyna się” *Konwój* Andrzeja Sosnowskiego, utwór cieszący się bodaj największą sławą wśród dokonań polskiej literatury postmodernistycznej (z tomu *Konwój. Opera*, 1999):

Nikt nie wie, kiedy zaczął się konwój. Nikt nie wie, jak zaczął się konwój, dlaczego słowa „kiedy” i „jak” stały się nagle (ale jak nagle? nagle?

¹³ R. Nycz: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984, s. 147.

kiedy nagle?) tak zdradliwe i nieprzezroczyście, tak nieustępliwe, że nawet najlepsi z nas w swych najjaśniejszych chwilach [...] za ledwie na pół sennie wysuwali rozmaite sugestie, mianowicie, że konwój zaczął się wtedy, kiedy – i tu padało jakieś określenie, nie mające z konwojem nic wspólnego [...] ¹⁴.

2

Tę partię naszych rozważań rozpoczniemy od trzech cytatów:

[...] tekst zdaje się tu powstawać na drodze rezonansów semantycznych i morfologicznych, które wędrują od słowa do słowa [...] ¹⁵.

Mamy tu do czynienia z permutacją elementów, przemieszczaniem ich w celu produkowania coraz to nowych układów znaczeń ¹⁶.

Unikanie wyraźnych zależności gramatycznych i czynników nawiązania sprawia, że poszczególne zdania łączy jedynie następcość. Wypowiedzi luźno ze sobą zestawione płyną swobodnie, jedna niezauważalnie przechodzi w drugą ¹⁷.

Przytoczone wyimki pochodzą z trzech różnych prac, z których każda opisuje twórczość innego autora (odpowiednio Claude'a Simona, Leopolda Buczkowskiego i Jerzego Andrzejewskiego). Mimo wszelkich różnic między ich praktyką artystyczną wskazują na zbliżone właściwości omawianych utworów. Badacze opisują je jako swoistą sieć, którą tworzą persewerujące elementy, bez względu na to, czy będą nimi całości składniowe, motywy czy obrazy. Pojawiając się, za każdym razem ulegają przetworzeniu. Powtórzenie bowiem nigdy nie jest dokładne i ścisłe, zawsze odbiega od tego, co powtarzane. Poczynając od powtarzających się jednostek składniowych, a kończąc na wielkich figurach semantycznych, tekst występuje jako otwarta sekwencja przekształceń i przemieszczeń.

¹⁴ A. Sosnowski: *Konwój. Opera*. Wrocław 1999, s. 15.

¹⁵ A.B. Duncan: *Claude Simon, czyli kryzys literatury przedstawiającej*. Przeł. M. Kowalska. „Literatura na Świecie” 1986, nr 11–12, s. 207.

¹⁶ M. Indyk: *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*. Wrocław 1987, s. 116.

¹⁷ S. Wyślouch: „Bramy raj” Jerzego Andrzejewskiego. W: *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*. Red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki. Warszawa 1979, s. 330.

Szczególnie ciekawie przedstawia się przypadek *Bram raju* (1960), chyba najlepszego utworu w dorobku Andrzejewskiego. Pod względem kompozycji jest on przecież znacznie mniej nowatorski w zestawieniu nie tylko z twórczością Buczkowskiego, bo również – z *Miazgą*. Stylistyczne upodobnienie i zatarcie granic między trzecioosobową narracją a wypowiedziami postaci nie przeszkadzają tu wcale w rozróżnianiu poszczególnych opowiadaczy. Kolejność wystąpień pozwala czytelnikowi stopniowo wzbogacać swą wiedzę o świecie przedstawionym, w którego ramach wielkie figury semantyczne nic nie tracą na przejrzystości. Jednocześnie mamy do czynienia z fascynującym łańcuchem miłosnej (i narracyjnej) substytucji¹⁸, w którym powtarza się to samo wezwanie do wędrówki, jakie – o czym dowiemy się z czasem – pierwszy usłyszeć miał nie Jakub, ale hrabia Ludwik. Skierowane do niewinnych, jemu samemu zamykało ono drogę do Jerozolimy. Było zarazem aktem ekspiacji za przemieszczenie, powiązaniem z depersonalizacją, sprowadzającą „ja” do funkcji medium, przez które wyraża się pragnienie niemożliwego. Wraz z krucjatowym wezwaniem hrabia przekazuje własną żądę, wyprowadzając pastuszków z Cloyes z arkadyjskiej krainy niewinności. Wędrówka, będąca funkcją pożądania, obraca się we włóczęgę i – ostatecznie – w wiodące ku zatraceniu błędzenie. Stąd postawiony już na początku utworu (w widzeniu spowiednika) znak równości między bramami Jerozolimy i pustynią. A co z opowieścią?

Reprodukcja wyjściowej matrycy nie oznacza prostego powielania. Przede wszystkim powtarzane formuły ulegają zwielokrotnieniu, przy okazji zatracając w ramach serii związek z konkretną osobą. Stają się potężne, donośne i anonimowe, jak gdyby anonimowość była warunkiem ich potęgi, zatarcie zaś wszystkiego, co jednokrotne, warunkiem obrotu tekstem pożądania oraz przechodności jego figur. Dotarłszy do jednostkowego źródła opowieści, odkrywszy rolę hrabiego Ludwika, spowiednik usiłuje powstrzymać pochód, jednak będzie już za późno, opowieść zaś i maszerujący przejdą mimo jego oporu. Ostatecznie spowiedź i opowiadanie okażą się formami artykulacji pożądania. Ich atrakcyjność nie wynika stąd, iżby odkrywały jakąś nieznaną tajemnicę. Zasada się ona raczej na ofercie partycypacji, włączenia się czytelnika w łańcuch

¹⁸ Por. D. Nowacki: *To, co wyjątkowe. Myśli o „Bramach raju” Jerzego Andrzejewskiego*. „FA-art” 1996, nr 3 (inna wersja pt. *Co się zdarzyło po przekroczeniu „Bram raju”?* W: *Idem: „Ja” nieuniknione. O podmiocie pisarstwa Jerzego Andrzejewskiego*. Katowice 2000).

substytucji, ufundowany na grze powtórzenia i różnicy¹⁹. W jej ramach odrębność indywiduum w pewnej mierze ulega zatarciu, skoro konkretne „ja” okazuje się przechodnią figurą narracyjnego dyskursu. Wszelako związana z łańcuchem podstawień przechodniość możliwa jest tylko przy zachowaniu odrębności ogniów tego łańcucha. Poszczególne zatem artykulacje nie mogą się całkowicie zlać w jedną, wspólną opowieść. Będą natrętnymi powtórzeniami, ale też każda repetycja okaże się jednocześnie repartycją, rozczłonkowaniem formuły, zboczeniem z trasy, odchyleniem od kursu.

Analizując stylistyczną organizację *Bramy raję*, Seweryna Wysłouch podkreśliła, że powracające w tekście frazy zawsze pełnią odmienną funkcję syntaktyczną. W efekcie „pozornie jednakowe zdania w gruncie rzeczy są zróżnicowane”²⁰. Autorka zaakcentowała również fakt nieidentyczności persewerujących jednostek (np. drobne modyfikacje leksykalne bądź w zakresie form fleksyjnych). I na stylistycznym poziomie tekstu napotykamy więc serię zróżnicowanych względem siebie „odbić”. W rezultacie mutacje „powtarzanych” jednostek nie tworzą całości, która byłaby syntezą wielu jednostek (lub ich zbiorem), a głosy bohaterów Andrzejewskiego nie sumują się w głos zbiorowy. I jeśli Seweryna Wysłouch ostatecznie przedstawiła *Bramę raję* jako „wielki monolog gromady”²¹, to za cenę totalizacji, redukcji tych różnic między poszczególnymi mutacjami w tekście (a także – zatarciu różnic między postaciami), które tak wnikliwie opisywała w analitycznej części swej pracy.

W najnowszej literaturze rozwinięciem formuły tekstu jako sieci persewerujących elementów wydaje się poezja wspomnianego już Andrzeja Sosnowskiego²², którego utwory, próbując umknąć cało-

¹⁹ Por. E. Kuźma: *Postmodernistyczna idea powtórzenia i różnicy przeciw modernistycznej idei tożsamości i sprzeczności*. W: *Ponowoczesność a tożsamość*. Red. B. Tokarz i S. Piskor. Katowice 1997.

²⁰ S. Wysłouch: „*Brama raję*”..., s. 334. Por. Eadem: *Retoryka fabuły a retoryka narracji*. W: *Tekst i fabuła*. Red. C. Niedzielski i J. Sławiński. Wrocław 1979, s. 80–83.

²¹ S. Wysłouch: „*Brama raję*”..., s. 334. Inaczej widział tę kwestię Jerzy Poradecki: „[...] trzeba mówić o wielości celów, i to zupełnie różnych. Cele te nie kumulują się w jeden cel wędrującej gromady”. Idem: *Narrator i narracja w „Bramach raję” i „Idzie skacząc po górach” Jerzego Andrzejewskiego*. W: *O prozie polskiej XX wieku. Materiały konferencji ogólnopolskiej w Toruniu, listopad 1968*. Red. A. Hutnikiewicz i H. Zaworska. Wrocław 1971, s. 302.

²² Na temat tej twórczości zob. szkice pomieszczone w tomie zbiorowym *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*. Red. G. Jankowicz. Kraków 2003; także M. Maciejewski: *Wstęp do tachymetrii. Kilka uwag o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*. „Pro arte” [2000], nr 13; A. Niewiadomski: *Poezja nie-*

ściowej wykładni, stanowią swoiste pasaże; w ich ramach znaczenie okazuje się wartością zmienną, uzależnioną od ruchu *signifiants* oraz kolejno przywoływanych kontekstów. Zbliżony charakter ma niedoceniony tom prozy Tomasza Sęktasa, *Narracje* (1992), który wypełniły trzy opowiadania: *Na ośle*, utwór tytułowy (z dopiskiem *Opowiadanie drugie*) oraz *A.B. Erracje*. Autor zbioru wychodzi od konwencji znamiennej dla nowoczesnego autotematyzmu, rychło jednak zostają one przełamane za sprawą kontradykcyjnej kompozycji (zapętlenie podporządkowanej opowieści i nadrzędnego komentarza), autonomizacji wypowiedzi metaliterackiej, która niejako odrywa się od swego przedmiotu, skupiając uwagę bezpośrednio na sobie; wreszcie – zastępowania metodologicznej autorefleksji przywoływaniem w parodystycznym trybie rozmaitych konwencji stylistycznych oraz norm gatunkowych. W konsekwencji „poważny” autotematyzm zamienia się w efekciarską konferansjerkę, samozwrotną paplaninę, która w zabawny sposób przestrzega przed samą sobą:

...ale pora już przejść (ostrożnie! ostrożnie...) do bardziej uporządkowanej narracji. Szary dzień zaczął się chylić ku końcowi; a skoro nie dane nam jest opowiedzieć tej historii chociażby tak, jak to uczynił De-De (Daniel Defoe), należy już tylko uważać, by nie zmieniła się ona całkowicie w ple-ple²³.

Opowiadanie ociera się o to, co we własnej nomenklaturze nazywa „niewydarzeniami”, które niby są, lecz nie mając żadnego znaczenia, zatracają się w podobnym do siebie i stają nieodróżnialne. Tym razem jednak niemoc literatury nie każe wzdychać za niemożliwym przedstawieniem. Przedstawieniowa niewydolność, nieudalność *mimesis* (*mis-mimesis*?), doskonale świadoma własnej niemocy, niewydolności i nieudolności – okazuje się atutem. Odpodabnia, różnicuje, przedrzeźnia. Pochwycony w kołowrocie powtórzeń i związanej z nim „paplaniny”, niewidomy bohater *Na ośle* okazuje się błędnym Odyseuszem, co oznacza zarówno błędzenie, wędrówkę bez końca, jak i trwanie w błędzie (np. co do własnej tożsamości). Proza Sęktasa zwraca uwagę na niemożność odwzorowywania, jednocześnie obnażając fundujący literaturę mit, zgodnie z którym li-

zrozumiała, czyli o nadzwyczaj trwałym nieporozumieniu krytycznym. *Rekonesans badawczy*. „Teksty Drugie” 2004, nr 4; A. Ś w i e ś c i a k: „Tak się obraca świat w rzeczywistość”. *O ruchu i przestrzeni w twórczości Andrzeja Sosnowskiego*. „Teksty Drugie” 2004, nr 4.

²³ T. Sę k t a s: *Narracje*. Wstęp T. K o m e n d a n t. Katowice 1992, s. 166.

teratura jest zawsze powtórzeniem, wiążąc się z koniecznością odwzorowywania. Mówiąc krótko, literaturę zawsze piszemy na oślep. Pisanie polega na robieniu błędów (sadzeniu byków), albowiem nie znamy tego, co odwzorowujemy.

3

Centralnym zagadnieniem w pisarstwie Johna Bartha, jednego z koryfeuszy amerykańskiej prozy postmodernistycznej, okazało się pytanie o status i rangę opowieści po jej „odczarowaniu”. Jak to się dzieje, że opowiadamy i słuchamy zmyślonych historii, chociaż dobrze wiemy, że nie obdarzą nas żadną mądrością, nauką ani prawdą (przynajmniej taką, której nie sposób byłoby zakwestionować), że są tylko bezsilnym zaklinaniem czasu? Dla amerykańskiego pisarza figurą losu opowiadacza-fabulatora była Szeherezada, stająca przed alternatywą: opowiadaj albo giń!. Spisując wszakże własną wersję ramowej narracji z *Księgi tysiąca i jednej nocy*, Barth oddał głos jej młodszej siostrze. To ona opowiada o tajemnych konsultacjach, jakich Szeherezadzie udzielał (w roli dżina z butelki) sam... John Barth, zbrojny w krytyczne wydanie arabskich baśni tudzież wiedzę oraz doświadczenia wieloletniego wykładowcy *creative writing*. Według relacji Dunjazady:

Bez końca rozważali [Barth i Szeherezada – K.U.] takie problemy, jak na przykład, czy można wyobrazić sobie opowiadanie poczynające się od wewnątrz, by tak rzec, gdzie normalny związek pomiędzy zawierającym a zawartym byłby odwrócony i paradoksalnie odwracalny [...] ²⁴.

Oto prosty pomysł na utwór czyniący użytek z mechanizmu suplementacji. Chodzi o taką konstrukcję, która odwracałaby zasady kompozycji szkatułkowej. Od segmentu podporządkowanego tym, jakie po nim następują, stopniowo przechodzilibyśmy ku kolejnym piętrům metatekstowym. Konstrukcja taka opierałaby się na podwojeniu pisma, jego rozszczepieniu na prezentację i nadłożoną nań warstwę komentarza, na którą z kolei nadłożona zostaje warstwa następna. W rezultacie nie sposób byłoby mówić o ostatecznej

²⁴ J. Barth: *Dunjazadiada*. Przeł. E. Ćwirko-Godycka. „Literatura na Świecie” 1980, nr 4, s. 191.

instancji nadawczej. Każda bowiem warstwa fundowałaby nową, „wyższą”, każdy komentarz odsyłałby do następnego, który jest jeszcze przed nami, do przeczytania i do... napisania.

A właśnie w taki sposób została skonstruowana trzyczęściowa powieść z epilogiem „*Zabij Kleopatrę*” (1968), pierwszy z jawnie metaliterackich utworów Teodora Parnickiego. Rozpoczyna się on zgodnie z zasadami poetyki, do jakiej autor przyzwyczaił czytelników w poprzednich książkach. Wszelako w pewnym momencie bohaterowie zdradzają się z wiedzą, że są jedynie postaciami literackimi, a wtedy utwór przeobraża się w komentarz do (hipotetycznej już tylko) powieści *Zabij Kleopatrę* (jak widać, cudzysłów we właściwym nagłówku pojawił się nie bez kozery). To dość dramatyczna chwila. Toczy się proces jednego z bohaterów, autor zaś ma wyraźny kłopot z uwiarygodnieniem fabuły w taki sposób, by przebiegała w zgodzie z materiałem źródłowym (co zawsze stanowiło punkt honoru Parnickiego – autora powieści historycznych). Zerknijmy do protokołu sądowego, bo taki kształt przyjął stosowny fragment powieści:

PR.PR.OR. [PRÆFECTVS PRÆTORIO ORIENTIS, gr. eparcha, tu w roli przewodniczącego trybunału – K.U.]: [...] Janie, którego zwać także godzi się i Talais! Chciałbym z twoją pomocą wydać wyrok śmierci na Isokasjosa. Czy jest to do osiągnięcia?

Eulogios: Nie jest. Twierdzą bowiem dziejopisarze z czasów przyszłych, że eparcha Puseus [tj. sam PR.PR.OR. – K.U.] wydał w sprawie Isokasjosa wyrok, który był – warunkowo, to prawda – uniewinniający. Co może stwierdzeniu takiemu przyszłości przeciwstawić twoja eparchialna i sędziowska wspaniałość?

PR.PR.OR.: Głowę ściętą Isokasjosa²⁵.

Ostatnie słowa okażą się jednak wyłącznie czczą pogroźką. Aczkolwiek chodzi o to, by bieg wydarzeń w powieści nie zaprzeczył historii, to wykołajeniu uległa fundamentalna zasada mimetyzmu, a mianowicie iluzja niezależności przedstawianych wypadków od podmiotu przedstawienia. Doskonale rozumieją to postaci, które odtąd przede wszystkim będą roztrząsały swoją sytuację jako powieściowi bohaterowie, w dużej mierze (choć nie wyłącznie) uzależnieni od autorskich decyzji. W drugiej części utworu występuje bohater będący autorem części pierwszej, w trzeciej – ktoś, kto ro-

²⁵ T. Parnicki: „*Zabij Kleopatrę*”. Warszawa 1968, s. 179–180. Na przytoczony epizod zwróciła uwagę Małgorzata Czermińska w zarysie monograficznym: *Teodor Parnicki*. Warszawa 1973, s. 142.

ści sobie prawa autorskie do obu poprzednich. Wreszcie w epilogu spotykamy się z autorem wszystkich trzech części, ale – całkiem logicznie – nasuwa się myśl, że nie można wykluczyć istnienia kolejnego twórcy, autora czwartego stopnia (wszystkich trzech części wraz z epilogiem). Tego ostatniego łatwo utożsamić z Teodorem Parnickim, w czym znakomicie pomaga metatekst, jaki znajdujemy na okładce i stronach tytułowych powieści. Niekoniecznie musi to jednak powstrzymać proces przyrastania metatekstowych warstw (i mnożenia „autorów”). Całość „*Zabij Kleopatrze*” otrzymała kontynuację i swoisty komentarz w postaci powieści *Inne życie Kleopatry* (1969). Nie zapominajmy też o komentarzach recenzentów, krytyków i badaczy. Raz uruchomiony proces suplementacji nie pozwala się łatwo zamknąć w granicach, jakie wyznaczają okładki.

Można powiedzieć, że w takich wypadkach metatekst (komentarz) wypiera właściwy utwór i w ostateczności zajmuje jego miejsce. Z kolei właściwy utwór – choć usunięty, wymazany niczym w palimpseście – zajmuje pozycję hipotetycznego komentarza do komentarza. Instruktywnego przykładu dostarcza *Przyrost naturalny* (1968) Tadeusza Różewicza. Przesunięcia w obrębie relacji między tekstem i metatekstem nie mają tu charakteru tak wielostopniowego, jak w „*Zabij Kleopatrze*”, dzięki czemu ich mechanizm jest wyrazistszy i czytelniejszy. Uchwycił go Kazimierz Wyka, który przed laty pisał o tekście Różewicza:

Na pewno jest to tekst autotematyczny, ponieważ mowa w nim o procesie powstawania dzieła. Proces ten zostaje p o d s t a w i o n y w miejscu dzieła gotowego. Autotematyzm to wszakże szczególnego autoramentu: jego centrum stanowi zjawisko nienapisania dzieła zamierzonego. Całkowitego nienapisania, a więc poniekąd niewykonania dzieła literackiego²⁶.

I dalej:

Komedia pod takim tytułem zarówno nie istnieje, jak też istnieje. Nie istnieje, ponieważ jej żyjący autor nadal nie napisał tego utworu w ramie odpowiedniej konwencji teatralnej i w zgodzie z posiadaną jego wizją, w zgodzie z własnym zamiarem twórczym. [...] Komedia ta istnieje, ale w stanie zastępczym jako pewna niemożliwość realizacyjna, dokładnie przez autora ukazana²⁷.

²⁶ K. Wyka: *Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza*. W: *Idem: Baczyński i Różewicz*. Kraków 1994, s. 219; podkr. – K.U. (Pierwodruk: „Teksty” 1975, nr 1).

²⁷ *Ibidem*, s. 220. Por. uwagi Ryszarda Nycza, odnoszące się zarówno do tekstu Różewicza, jak i komentarza Wyki. R. Nycz: *Sylwy współczesne...*, s. 129–141.

Komedia *Przyrost naturalny*, a ściślej: fakt jej nieistnienia, jest ważnym komentarzem do Różewiczowskiego tekstu, który został opatrzony takim tytułem, a który objaśnia fakt nienapisania komedii. Tylko jako nieistniejąca potwierdza ona wypowiedź autora. *Przyrost naturalny* można uznać za literacki wariant konceptualizmu, który w miejsce właściwej twórczości wprowadzał refleksję nad statusem artefaktu, wyznacznikami i granicami sztuki itd. Z kolei *Doskonałą próżnię* (1971) Stanisława Lema wypada uznać za krytyczną parodię konceptualizmu. Zamieszczone w zbiorze recenzje są jedyną daną dotyczącą nieistniejących dzieł. Zawarty w nich substrakt (streszczenia, analizy) utworów literackich, a więc omówienia ich budowy, sensu, przesłania, został umiejscowiony w pozycji suplementu, który zastąpił właściwy tekst. Ta podmiana przypomina, że krytyczny opis stanowi suplement opisywanego utworu, uświadamiając nam, że z takim podstawieniem zawsze spotykamy się w praktyce krytycznej, choć jej założenia są wręcz odwrotne (omawiany utwór jest z reguły traktowany jako suplement wydobywanego zeń sensu). Ten paradoks kapitalnie ilustruje, za cenę pewnej reinterpretacji, wypowiedziana przy okazji omawiania *Doskonałej próżni* konkluzja Teresy Cieślikowskiej: „[...] przedmiotem oceny niby-recenzji jest pozór dzieła”²⁸. Przez „pozór dzieła” autorka rozumie to, co jest wynikiem sfingowania istnienia omawianych dzieł. Rzecz w tym, że owo „coś” („pozór dzieła”) jest dane, przedstawione w recenzji, nie jako samo dzieło, lecz streszczenie, omówienie, komentarz, wykładnia – przedstawienie jego „zawartości”. Słowa „pozór dzieła” nie oznaczają tyle tylko, że samo (komentowane) dzieło istnieje na niby. Mimochodem wskazują też na istnienie czegoś całkiem realnego, tego, co wywołuje fałszywą sugestię istnienia. Pozorem tym okazuje się zaś to, co dzieło jakoby w sobie zawiera, tylko tyle bowiem przedstawia nam recenzent. Sens lub struktura dzieła to pozór tego, co krytyk rzekomo przedstawia. Dyskurs krytyczny i literacki wzajemnie się zapośredniczają, nie można wykreślić między nimi innej granicy niż taka, która natychmiast zostanie przekroczona. Suplement, utwór literacki jako komentarz do nieistniejącego utworu literackiego pod tym samym tytułem, ustanawia i problematyzuje tę właściwą granicę.

²⁸ T. Cieślikowska: *Wstęp do „neantologii”*, czyli rzecz o quasi-recenzjach i quasi-przedmowach. W: E a d e m: *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*. Warszawa – Łódź 1995, s. 163. (Pierwodruk w zbiorze: *Modele świata i człowieka. Szkice o powieści współczesnej*. Red. J. Ś w i e c h. Lublin 1985).

W nowszej prozie polskiej formuła tekstu jako suplementu bodaj najefektowniej została wyzyskana w ogłoszonym anonimowo tomie *Wieloryb. Wypisy źródłowe* (1998). Publikacji tej poświęcimy więcej uwagi w innym miejscu niniejszej książki²⁹. Na razie odnotujmy, że w swym szkicu interpretacyjnym Jerzy Paszek skojarzył *Wieloryba* z *Pałubą* (1903) Karola Irzykowskiego³⁰. Podkreślmy jednak, że chodzi o związki dość luźne. Nie ma tu w zasadzie dialogu między wskazanymi utworami, acz można by mówić o ewolucyjnej ciągłości konwencji. Prekursorskie dzieło Irzykowskiego zdaje się z oddali patronować o wiele późniejszym tekstom-suplementom, labiryntowym „szkatułkom” na wspak czy też – jak chce Paszek – powieściom utrzymanym w stylu opracowania naukowego. I tym razem potwierdza się teza, że współcześni postmoderniści chętnie rozwijają konwencje wypracowane przez swych nowoczesnych antenatów. Tak czy owak, związki *Wieloryba* z postmodernistyczną kulturą literacką wydają się bezsporne. Wśród fikcyjnych not, zamieszczonych na ostatniej stronie okładki, znajdziemy wypowiedzi postaci, w których nazwiskach nietrudno dopatrzeć się aluzji do znanych badaczy postmodernizmu (niejaka Sylvia Hutchinson kojarzy się z Lindą Hutcheon, a Brian McNeil z Brianem McHale’em). W ten sposób zaś metatekstowa rama *Wieloryba*... przekornie odwołuje się do tezy, jakoby postmodernizm w Polsce mógł być wyłącznie niewczesnym importem, bezkrytyczną kalką zagranicznych mód literackich. Inscenizując takie zapożyczenie, utwór zbija i rozbraja zarzut naśladownictwa. Jeśli zatem Irzykowski, to nie tylko jako autor *Pałuby*, skoro *Wieloryb*... okazuje się dziełem powstałym pod sztandarem starej tezy o „plagiatawym charakterze przełomów literackich w Polsce”. Tyle tylko, że z zarzutu myślowej oraz artystycznej niesamodzielnosci uczyniono tu literacki wątek.

4

Wielokrotnie zwracano uwagę na rangę, jaką w pisarstwie Witolda Gombrowicza zyskały międzytekstowe oraz „architekstowe” nawią-

²⁹ Zob. końcową partię szkicu zatytułowanego *Sztuka cytatu*.

³⁰ Zob. J. Paszek: „*Wieloryb*” pod „*Pałubą*”. W: *I d e m*: *Muchomory i ziemowity. Kłęczą i złączą powieści XX wieku*. Katowice 2003.

zania³¹. Co szczególnie ciekawe, autor *Ferdydurki* przywoływał równie chętnie literaturę rozrywkową, co utwory i konwencje kanonizowane przez tradycję albo dzieła poważanych pisarzy współczesnych. Pił więc Gombrowicz do pikareski czy powiastki filozoficznej, ale i do bulwarowej farsy. Do Prousta, ale i do „taniego roman-su”. Do Conrada, ale i do powieści przygodowej. Do Dostojewskiego, ale i do kryminału. Sposoby i funkcje takich nawiązań nie były bynajmniej różnicowane w zależności od hipotekstu. Z literatury klasycznej, wysokoartystycznej i popularnej Gombrowicz korzystał w podobny sposób, za nic mając znamienność dla nowoczesnej kultury literackiej rozdział na „prawdziwą” sztukę oraz tandetę dla masowego odbiorcy.

Świadectwem żywego zainteresowania Gombrowicza literaturą popularną pozostaje jego publicystyka literacka z lat trzydziestych, a także ów szczególny eksperyment z „formą” „złej powieści”, jakim byli *Opętani* (1939). Przywykliśmy cenić w tym utworze wszystko, co zdradza pióro autora *Ferdydurki*³², poczynając od typowo Gombrowiczowskich fraz, jakie tu i ówdzie wypnęły się opowiadaczowi, przez interakcyjną motywację zachowania bohaterów (tu zwłaszcza postępowanie Mai w związku z Walczakiem/Leszczukiem i odwrotnie), aż po zasadnicze kwestie problemowe, jak złożona i niejednoznaczna relacja między ziemiaństwem oraz inteligencją a plebejuszami czy w ogóle – między „wyższością” a „niższością”. Można jednak na utwór spojrzeć zupełnie inaczej, a wówczas wszystkie te „gombrowiczowskie” pierwiastki wydadzą się artystowską skazą, która *Opętanym* nie pozwoliła się obrócić w powieść popularną

³¹ Spośród autorów ostatnio opublikowanych prac szczególnie mocno wyeksponował tę kwestię Michał Głowiński w książce: *Gombrowicz i nadliteratura*. Kraków 2002.

³² Najnowsze omówienie *Opętanych*, pióra Ewy Graczyk, wskazuje na rangę utworu, traktowanego z reguły jako swoisty eksces w dorobku wybitnego pisarza. W ciekawej i przekonującej interpretacji autorka wydobywa z powieści fundamentalne zagadnienia antropologiczne, które w ścisły sposób wiążą *Opętanych* z innymi tekstami Gombrowicza. Zob. E. Graczyk: *Widmo „Opętanych”*. W: Eadem: *Przed wybuchem wstrząsnąć. O twórczości Witolda Gombrowicza w okresie międzywojennym*. [B.m. i r.w.]. Dziękuję Indze Iwasiów za zwrócenie mojej uwagi na tę publikację.

Takie jednak postępowanie niesie z sobą pewien – nieplanowany, jak sądzę – skutek uboczny. Włączeni w korpus Gombrowiczowskich Dzieł Wszystkich, *Opętani* awansują do rzędu „poważnej” literatury. W rezultacie na znaczeniu tracą rysy odróżniające tę powieść. Myślę przede wszystkim o jej ludycznym wymiarze. Co prawda, jest on istotny w całym piśarstwie Gombrowicza, ale tutaj realizuje się zupełnie inaczej, nie za sprawą „nielegalnej” „rozkoszy kombinowania” (podejmowaniu „nonsensownych” operacji na języku), tylko przez poddanie się konwencjom literatury popularnej.

z prawdziwego zdarzenia. Raz jeszcze pokazało się, że „napisanie złej powieści nie jest bodaj łatwiejsze od napisania dobrej”³³, że pole manewru konwencjami literackimi (i pisarskiej autokreacji) jest ograniczone.

Po wielu latach znana z *Opętanych* kombinacja romansu, kryminału i dreszczowca³⁴ powtórzyła się w *Kosmosie* (1965). Wszelako natręctwo nasuwającej się analogii każe przemyśleć raczej nad tym, co dzieli oba utwory. Pisał Jerzy Jarzębski:

[...] różnica daje się opisać w momencie, gdy zdamy sobie sprawę z instrumentalnej funkcji kiczu w tej twórczości. Otóż kiczowy motyw, wyświechtany styl służą Gombrowiczowi stale do nawiązywania kontaktu z odbiorcą, są gruntem, na którym dochodzi do łatwego porozumienia. Ale w utworach „dojrzałych” wątek kiczowy zmierza zawsze ku samozaparcu, „łatwość” zalamuje się – doprowadzona do absurdu [...] ³⁵.

Inaczej niż w powieści pisanej dla przedwojennej bulwarówki, w pozostałych utworach odwołania do literatury popularnej oraz innych, łatwo rozpoznawalnych i dobrze oswojonych konwencji miałyby zwodzić czytelnika, któremu w ostatecznym rachunku zamiast „łatwego porozumienia” oferuje się lekturę budzącą intelektualny niepokój. Motywom, chwytom i rozwiązaniom znanym z literatury popularnej odebrano ich tradycyjne funkcje. W rezultacie zaś takiej dysfunkcjonalizacji przywołany element obrócił się w coś, co Włodzimierz Bolecki nazwał „pustym znakiem”:

Gombrowicz posługuje się bowiem elementami tradycji literackiej jak „znakami pustymi”, którym – w akcie kreacji – nadaje nowe, własne sensy filozoficzne³⁶.

³³ W. Gombrowicz: *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*. Warszawa 1990, s. 48.

³⁴ Pod względem gatunkowym Ewa Graczyk charakteryzuje *Opętanych* jako utwór zawierający cechy „i powieści grozy, i kryminału, i elementy satyry obyczajowej, parafrazy wątków melodramatycznych, a także motywów baśniowych” (Eadem: *Widmo „Opętanych”...*, s. 159). Kluczowe jednak znaczenie autorka przyznaje – za Marią Janion – związkom, jakie powieść Gombrowicza łączy z tradycją romansu gotyckiego. Zauważa przy tym, iż nie chodzi tu o „charakterystyczną zbrodnię powieści grozy i dlatego kształt gatunkowy *Opętanych* ciążyć będzie ku powieści swoiście psychologicznej [...]” (ibidem, s. 163). Z tego właśnie powodu za najwłaściwsze uważam określenie utworu jako thrillera, dreszczowca.

³⁵ J. Jarzębski: *Kicz jest w nas. (Gombrowicza romans z kiczem)*. „Teksty Drukie” 1996, nr 4, s. 63. (Przedruk w Idem: *Podglądanie Gombrowicza*. Kraków 2000).

³⁶ W. Bolecki: *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*. W: Idem: *Pre-teksty i teksty...*, s. 159–160.

Określenie „znak pusty” zdaje się wszakże nieco kłopotliwe, zwłaszcza gdybyśmy mieli wyobrazić sobie jakąś semantyczną próżnię, ziejącą we „wnętrzu” znaku. Dlatego Bolecki traktuje pojęcie jako prowizoryczną metaforę. Nie jest zatem tak, iżby istniały jakieś „puste” (a więc nieznaczące) znaki, niemniej Gombrowicz operuje nimi w taki sposób, jak gdyby były one „puste”. Żaden znak nigdy nie byłby sam przez się pusty ani wypełniony jakąś substancjalną znaczeniowością. Znaczenie byłoby przede wszystkim kwestią odniesienia, zatem jego brak („pustka”) wiązałby się właśnie z dysfunkcjonalizacją takiego odniesienia.

Przy innej okazji Bolecki zadekretował:

[...] rozszyfrowanie konkretnego cytatu czy aluzji nic nie wnosi do interpretacji utworów Gombrowicza³⁷.

Z tak radykalnym poglądem na pewno nie zgodziłby się Janusz Margański, chętnie wyciągający wnioski interpretacyjne właśnie z konfrontacji rozsianych po dziełach Gombrowicza kryptocytatów, aluzji, parafraz z ich źródłami³⁸. I chyba nie tylko on. Pisał Głowiński:

[...] w jego [Gombrowicza – K.U.] przypadku elementy gotowe, czerpane z rozmaitych dzieł poprzedników, na ogół nie są materiałem obojętnym. Nie są, bo nie zawsze w pełni wyzbywają się znaczeń, w które poprzednio, na swoim terenie macierzystym, były wyposażone. Ale nie są także z innego powodu. Stanowią bowiem – gdy rozpatruje się je z pewnego punktu widzenia – fakt lektury³⁹.

Szczerze mówiąc, także ja odczuwam potrzebę, by „rozmiękczyć” stanowisko Boleckiego. Zwróćmy uwagę, że nawet gdyby rozszyfro-

Charakterystyczne, że gry intertekstualne Gombrowicza Bolecki opisuje wyłącznie na przykładzie odwołań do kanonu oraz dwudziestowiecznej literatury „wysokiej”. W tym wszakże miejscu łatwo zauważyć, że z konwencji prozy popularnej autor *Opętanych* korzysta dokładnie w taki sam sposób.

³⁷ W. B o l e c k i: *Teksty i głosy (z zagadnień poetyki modernizmu)*. „Teksty Drukie” 1996, nr 4, s. 16. (Przedruk w I d e m: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*. Kraków 1999).

³⁸ Różnica stanowisk wynika w dużej mierze z odmiennych inspiracji metodologicznych. Międzytekstowe nawiązania u Gombrowicza M a r g a ŋ s k i ujmuje na sposób hermeneutyczny, jako „mediacje”. Zob. jego książkę: *Gombrowicz wieczny debiutant*. Kraków 2001. Por. I d e m: *Co zrobić z cytatami u Gombrowicza?* „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 1.

³⁹ M. G ł o w i ŋ s k i: *Gombrowicz i nadliteratura...*, s. 13.

wanie źródła cytatu nie dawało korzyści interpretacyjnych, to i tak sprawą pierwszorzędnej wagi pozostawałby fakt, że mamy do czynienia właśnie z cytatem. W tekstach Gombrowicza dysfunkcjonalizacja przytoczonego elementu łączyłaby się z jego dekontekstualizacją i – ostatecznie – zatarciem „źródła”. W ten sposób nawiązania międzytekstowe zbliżałyby się u autora *Ferdydurki* do praktyk kolażowych, montażu retorycznego.

To, co Bolecki nazywa „znakiem pustym”, byłoby więc raczej „znakiem zatartym”. Dokonując takiej korekty, pozostajemy w obrębie zagadnień związanych z intertekstualnością, tyle że pojętą na sposób poststrukturalistyczny, bez ulegania pokusie jej wtórnego oswojenia w strukturalnym czy hermeneutycznym duchu⁴⁰. Przypomnijmy słowa Rolanda Barthes’a:

Intertekstualności, w jaką pochwycyony jest każdy tekst [...], nie należy mylić z jakimś źródłem tekstu [...]; cytaty, z których zrobiony jest tekst, są anonimowe, nie do zlokalizowania, a jednak już przeczytane: są to cytaty bez cudzysłowów⁴¹.

I przypomina się w tym miejscu uwaga Głowińskiego, iż elementy przechwycone przez Gombrowicza skądinąd „stanowią [...] fakt lektury”. Nie jest więc tak, jak sugerował (prawda, że w trybie hipotezy) Bolecki; nie jest tak, że Gombrowicz

unieważnia [...] oba dwudziestowieczne typy modernistycznej iluzji, tzn. „iluzję głosowości” i „iluzję tekstowości”⁴².

Przecież świadomość podwójności pisma, uwzględnianie, że wszystko, co w książce napisane, jest zarazem „faktem lektury”, zdaje się warunkiem zrozumienia tekstu. Jeśli więc „iluzja głosowości” została przez Gombrowicza istotnie unieważniona, to „iluzja tekstowości” wręcz przeciwnie – została wzmocniona czy nawet spotęgowana. Ale skoro tak, to przychodzi uznać, że w pewnym sensie Włodzimierz Bolecki ma słuszość, ba! więcej – zwraca uwagę na kapitalną kwestię: otóż Gombrowicz rozprzega, unieważnia i ostatecznie likwiduje kluczowe dla nowoczesnej literatury przeciwstawienie „głosu” i „tekstu”. Skoro bowiem „głos” został tu zastąpiony „tekstem”, to tym samym „tekst” nie określa się już w opozycji do

⁴⁰ Por. A. Dzidek: *Stereotypy intertekstualności*. W: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*. Red. W. Bolecki i G. Gazda. Warszawa 2003.

⁴¹ R. Barthes: *Od dzieła do tekstu...*, s. 191.

⁴² W. Bolecki: *Teksty i głosy...*, s. 17.

„głosu”, lecz poza nią. Tak modernistyczny dualizm język – rzeczywistość stopniowo, acz nieuchronnie był wypierany przez tekstualistyczny monizm, Gombrowicz zaś docierał na próg postmodernizmu.

5

Szczególny charakter nawiązań międzytekstowych w twórczości Gombrowicza zapowiada konwencję prozy narracyjnej, która otrzymała miano *fabulacji*⁴³. Kategoria ta wyrasta ze znanego w starożytnej retoryce rozróżnienia na typy opowiadania w zależności od ich stosunku do prawdy i zewnętrznego świata. Taka właśnie klasyfikacja pojawiła się między innymi w *Retoryce dla Herenniusza*. Zgodnie z tą tradycją *fabula* (bajka) to opowieść nie tylko mijająca się z prawdą, zaprzeczająca jej, zupełnie niewiarygodna, ale też taka, która swojej niewiarygodności wcale nie skrywa, a nawet ją eksponuje, aby słuchaczy lub czytelników olśnić kunsztem opowiadającego.

Przypomniany i wprowadzony do współczesnej nomenklatury literaturoznawczej przez Roberta Scholesa⁴⁴ termin akcentuje trzy zasadnicze właściwości takiej opowieści: kunsztowność, ludyczność oraz jawną fikcjonalność. W fabulacji punkt ciężkości przenosi się z odniesień zewnątrzliterackich na odniesienia metaliterackie. I nic dziwnego, bo przecież „znak zatarty” nie przestaje znaczyć, ale odnosi się do samego siebie, przeradzając się w znak drugiego stopnia, znak znaku. Właśnie na tym polega zasadnicza różnica między *Opętanymi* a wyzyskiwaniem konwencji literatury popularnej w ramach tego, co swego czasu Michał Głowiński nazwał parodią kon-

⁴³ Oprócz Gombrowicza do miana fundatora tej konwencji w literaturze polskiej mógłby aspirować Michał Choromański. O prozie autora *Kotłów Beethovenowskich* w kontekście postmodernizmu zob. K. K r a s u s k i: *Antecedencje ponowoczesności w literaturze polskiej*. W: *Genologia i konteksty*. Red. C.P. Dutka. Zielona Góra 2000. (Przedruk w I d e m: *Dylematy współczesności literackiej. Studia i szkice o literaturze polskiej XX wieku*. Katowice 2005).

⁴⁴ Zob. R. S c h o l e s: *Fabulation and Metafiction*. Urbana 1979; także tłumaczenia fragmentów książek tegoż autora na język polski: *Fabulatorzy*. Przeł. I. Sierradziński. „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 4; *Geneza science fiction*. Przeł. J. Limon. „Nurt” 1976, nr 8; *Metaproza*. Przeł. A. Kołyszko. W: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Oprac. Z. Lewicki. Warszawa 1983.

struktywną⁴⁵. Perypetie Mai, Leszczuka, profesora Skolińskiego uprawdopodobnione zostały również w planie przedstawienia, dlatego czytelnik utworu przedstawiony w nim świat uznaje za *quasi*-realny. Natomiast w innych dziełach odwołania do konwencji literatury popularnej służą uwikłaniu świata przedstawionego w manifestacyjną sztuczność, którą bohater-narrator (oraz, na innym poziomie, autor) usiłuje przełamać.

Inaczej się dzieje w *Kosmosie*, gdzie Witold „rzeczywistości przerażającej, zatracającej, spowijającej”⁴⁶ najpierw (współ w zespół z Fuksem) próbuje narzucić porządek kryminału, a później (w ciuchym sojuszu z Leonem) dreszczowca. Oczywiście, w grę wchodzi wyłącznie kryminał i dreszczowiec „zwichnięte” czy zgola „zboczzone”, bo wywiedzione ze sfery popędowej. Ogniskową popędu (seksualnego, ale i narracyjnego) są zdeformowane usta Katasi, kierunkową – usteczka Leny. Poszukiwanie „składności” (s. 30, 64, 140), „parcie ku sensowi” (s. 30) rymują się bowiem z „dobijaniem się” (s. 55–56, 60) do pożądanej bohaterki. Ale – w planie poczynań autora – pożądana jest również forma romansu, nawet jeśli miałyby się w niej znaleźć motywy przemocy i gwałtu. Dopiero interwencja przypadku („Lunęło” – s. 148), będąca przewrotną epifanią *à rebours*⁴⁷, „objawieniem” rzeczywistości, zniweczy ten zamysł. A może raczej – zawiesi? „Dziś na obiad była potrawka z kury” (s. 148)⁴⁸.

Wszelako obecnie rzeczywistość objawia się za pośrednictwem telewizji, nie – ulewy. Ten slogan, choć problem nieznośnie upraszcza, powinien zwrócić uwagę na najważniejszą różnicę między „konstruktywnymi parodiami” Gombrowicza a ponowoczesnymi fabulacjami. Te ostatnie nie będą już nakierowane na to, co „pozaliterac-

⁴⁵ M. Głowiński: *Parodia konstruktywna. (O „Pornografii” Gombrowicza)*. W: *Idem: Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973. (Przedruk między innymi w *Idem: Gombrowicz i nadliteratura...*).

⁴⁶ W. Gombrowicz: *Kosmos*. W: *Idem: Dzieła*. Red. nauk. tekstu J. Błoński. T. 5. Kraków-Wrocław 1986, s. 139–140. Paginacja kolejnych przytoczeń w tekście głównym.

⁴⁷ „Gombrowiczowskie antyepifanie (czy też epifanie negatywne) [...] są [...] formą doświadczenia ontologicznej niestabilności” – pisał Ryszard Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 219.

⁴⁸ W swojej interpretacji *Kosmosu* Leonard Neuger zwrócił uwagę, że w poincie utworu mowa o mięsie duszonym, zob. *Idem: „Kosmos” Witolda Gombrowicza. Genologiczne podstawy hipotez sensowności*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. I. Opacki i W. Bolecki. Warszawa 2000. Skoro tak, to nie można mieć pewności, że narracyjna praca obsesji opowiadacza (usta, duszenie, wieszanie etc.) została zakończona. Potrawkę z kury wolno uznać za substytut (i reprezentanta) gwałtu na Lenie.

kie”, „rzeczywiste”, „autentyczne”. Relacja bowiem między rzeczywistością a fikcją zatraciła charakter przeciwstawienia – co zresztą stanowi najważniejszy wniosek, jaki wyprowadzono z lekcji Gombrowicza.

Jeśli zatem nie przeciwstawienie, to co? W polskiej krytyce i rozprawach literaturoznawczych, poświęconych najnowszej prozie, przyjęło się rozróżniać fabulacje oraz „model nieepicki”, „powieść story” i „powieść meta”⁴⁹. Oczywiście, taka klasyfikacja jest możliwa, ale w moim odczuciu zaciera ona zasadniczą właściwość fabulacji. Otóż w jej wypadku elementy przedstawiający i metatekstowy nie tworzą odrębnych, nałożonych jedna na drugą warstw. Relacja między nimi nie ma nic wspólnego ze stosunkiem, jaki komentarz łączy z jego przedmiotem. Pod tym względem między fabulacją a modernistycznym autotematyzmem zachodzi kolosalna różnica. W fabulacji elementy przedstawiający i metatekstowy pozostają uwikłane w siebie nawzajem: zachowując właściwości przedstawiające, przedstawienie będzie zarazem metatekstem, przedstawieniem tegoż przedstawienia. Związek elementu przedstawiającego i metatekstowego jest tu nierozzerwalny, co dobrze oddaje zreinterpretowana przez Derridę figura chiasmu⁵⁰. Dlatego trudno powiedzieć, iżby fabulacje były metaliterackie w mniejszym stopniu niż utwory reprezentujące „model nieepicki”.

Tak czy owak, fabulacje pojawiły się w polskiej prozie już w latach osiemdziesiątych za sprawą niektórych przedstawicieli młodej prozy z kręgu „Twórczości”, np. Krzysztofa Bieleckiego (między innymi *Nie ma czarów, nie ma aniołów*, 1987; *End & Fin Company*, 1992) czy Andrzeja Tuziaka (między innymi *Odwrócony od siebie*, 1987; *Księga zaklęć*, 1996). Po roku 1989 sięgało po tę konwencję wielu innych autorów, choćby Adam Ubertowski (jako autor *Podróży do ostatniej strony*, 1995; *Szczególnego przypadku pani Pullmanowej*, 2001), Andrzej Bart (zwłaszcza w *Pociągu do podróży*, 1999), Tomasz Mirkowicz (*Lekcja geografii*, 1996; *Pielgrzymka do ziemi świętej Egiptu*, 1999), Anna Burzyńska (*Fabulant*, 1997), Jarosław Gibas (zwłaszcza w *Salve Theatrum*, 1997), Tomasz Małysek (*Świat-*

⁴⁹ Zob. P. Czaplinski: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków 1997; B. Kaniewska: *Śladami Tristrama Shandy*. Poznań 2000.

⁵⁰ Derrida wspomina o chiasmie między innymi w rozmowie z Jeanem-Louisem Houdebinem i Guym Scarpettą, określając go jako „figurę podwójnego gestu i przecięcia” (zob. J. Derrida: *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*. Przeł. A. Dzidek. Bytom 1997, s. 66–67). Por. M.P. Markowski: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz 1997, s. 368–376.

ło i cień, 1996; *Kraina pozytywek*, 2001), Witold Izdebski (*Harley Davidson*, 1998), Marek Sieprawski (jako autor *Dni złych zegarów*, 1999), Maciej Fortuna (*Pasztet z duszami*, 2002)⁵¹.

Trudno odgadnąć, czy Witold Gombrowicz zaakceptowałby takich spadkobierców, z których żaden ani jemu, ani samemu sobie wielkiej sławy nie przysporzył. „Znakomity rodowód nie zapewnia oczywiście wysokiego poziomu latorośli”⁵² – to Scholes, ale przecież ta oczywistość ma zastosowanie również w naszym wypadku. Wy-mowne, że sympatię publiczności i krytyków zdobyli tacy jedynie autorzy, w których twórczości tendencje fabulacyjne występują w postaci dużo mniej jaskrawej (np. Olga Tokarczuk, Jerzy Pilch). Trzeba jednak zauważyć, że kłopoty z recepcją fabulacji wynikają również stąd, iż konwencja ta znacznie odbiega od norm literatury nowoczesnej.

By objaśnić specyfikę fabulacji, powróćmy do przerwanej opowieści Johna Bartha. Oto w noc poślubną Dunjazada, siostra Szeherezady, stanęła przed nie lada problemem. Prawda, że miała w ręku spore atuty:

Cała tradycja literacka została ci przekazana – a także cała tradycja erotyczna! Nie ma opowieści, której byś nie słyszała; nie ma też żadnego sposobu kochania się, którego byś nie widziała wiele razy⁵³.

Wszelako kompetencje jej małżonka w obu dziedzinach wcale nie były mniejsze. Jak zatem pobudzić ciekawość czytelnika, jak roz-płomienić kochanka?

Jak już mówiliśmy, wedle amerykańskiego autora Szeherezada jest figurą losu każdego opowiadacza. Jednak o specyfice sytuacji współczesnego pisarza dużo więcej mówi przypadek jej młodszej siostry. Sposób na rozwiązanie impasu podsuwa Szachzaman, oblubieniec Dunjazady. Ponieważ nie ma innego wyjścia, należy uczciwie przyznać się do fikcyjnego charakteru opowieści. A jednocześnie winna to być fikcja

najgłębsza i najlepsza z możliwych! Bądź moim skarbem, Dunjazado, a ja będę twoim! [...] Niech będzie, j a k g d y b y ś m y! Uczyńmy filozofię z tego j a k g d y b y!⁵⁴

⁵¹ Większość wymienionych utworów omawiałem w trybie krytycznoliterackim. Zob. szkice i recenzje zebrane w książkach: *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. Bytom 1998; *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*. Kraków 2002.

⁵² R. S c h o l e s: *Fabulatorzy...*, s. 258.

⁵³ J. B a r t h: *Dunjazadiada...*, s. 202.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 230.

Pakt z czytelnikiem zostaje zawarty dzięki ostentacyjnemu wyeksponowaniu fikcyjnego charakteru opowieści. Zamiast mimikry, naśladowania Nieliterackich form wypowiedzi bądź poszukiwania nowych, penetrowania granic przedstawienia oraz krytyki literackości zaproponowano powrót do przedrealistycznych technik narracyjnych oraz zwrot ku wysoko skonwencjonalizowanym formom prozy popularnej.

Filozofia „jak gdyby”⁵⁵, imitowanie fikcji, gry komunikacyjne (wymienność i dublowanie ról opowiadacza, autora, redaktora) – to wszystko pozwala włączyć postmodernistyczne fabulacje w rząd mnogich tekstów. Utwory o takim charakterze stanowią wyrazistą część najnowszej prozy polskiej, nawet jeśli nie w każdym wypadku wybijają się na artystyczną oraz intelektualną samodzielność. Tego jednak nie gwarantuje żadna konwencja literacka...

⁵⁵ W tym miejscu sceptyk mógłby powiedzieć z przekąsem, iż skutkiem owego „jak gdyby” mamy do czynienia z czymś na kształt jak gdyby literatury. Wiadomo zaś – jeśli nie z pism Jacques’a Derridy, to z telewizyjnej reklamy – że choć obiecują podobieństwo, to w istocie „jak gdyby” oraz „prawie” robią wielką różnicę. Nie ulega wątpliwości, że dla wielu krytyków i czytelników przywiązanych do nowoczesnego sposobu pojmowania literatury postmodernizm pozostanie pisarstwem ułomnym. Zwróćmy jednak uwagę, że możemy tu wybierać wyłącznie pomiędzy „jak gdyby”, ujmującym literaturę i literackość w cudzysłów, a zamilknięciem.

Swoistym *à propos* byłaby tu dyskusja w „Tygodniku Powszechnym”, rozpoczęta publikacją pamfletu Anny Nasiłowskiej pt. *Literaturka* (2005, nr 46). Pisarzem i krytykiem przywiązanym do tradycyjnego myślenia o literackim „etosie” współczesna sytuacja jawi się jako czas tryumfu „literaturki”, zgadzającej się – z konformizmem bądź pustotą – na własną degradację oraz nieistotność. W odpowiedzi wskazywano między innymi, że taka postawa oznacza przywoływanie anachronicznego modelu kultury, który w dużej mierze odpowiada za tę degradację (zob. M.P. Markowski: *Bezplodne przepędzanie czasu*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 47). Wskazywano także na kłopot z pojęciem „rzeczywistość”, do której autorytetu miałoby się odwoływać pisarstwo podejmujące tradycyjne zadanie rachowania się ze swoim czasem (zob. A. Małaliński: *Wierzę w literaturę*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 52).

TOŻSAMOŚĆ BEZ NARRACJI NAD POWIEŚCIĄ TEODORA PARNICKIEGO

1

W roku 1970 Teodor Parnicki ogłosił drukiem trzy nowe powieści. Wykryształowała się w nich i okrzepła sobieswojska, niepowtarzalna formuła metaliteratury, jaka – bez żadnych istotnych zmian – obowiązywała co najmniej kilka następnych lat. Prawda, że już w *Słowie i ciele* (1959) istotną rolę odgrywał wątek autotematyczny, ale w tym dziele i dziełach następnych rozważania warsztatowe nie nadwyreżały iluzji bytowej niezależności powieściowych światów. Podejrzenie, że światy te istnieją w słowie i dzięki słowu, narastało wśród bohaterów kolejnych tomów *Nowej baśni* (1962–1970). Jak już wiemy, punkt krytyczny został przekroczony wraz z przydaniem personom „*Zabij Kleopatrze*” (1968) wiedzy o ich powieściowości, choć i tutaj spotkamy się z fikcyjną atrybucją utworu – autorstwo poszczególnych części przypisano postaciom, które jako bohaterowie pojawiały się na wyższym piętrze kompozycyjnej szkatułki (podobna zależność występowała między tomami *Nowej baśni*). Także tym razem iluzja autonomii nie została rozwiana, wszelako dotknął ją *regressus ad infinitum*.

Regres mogło powstrzymać jedynie ujawnienie nadrzędnej sytuacji nadawczej i właściwego autora. Stało się tak w *Palcu zagrożenia*, szóstym i ostatnim tomie *Nowej baśni*, a pierwszej ze wspomnianych trzech książek Parnickiego, jakie opublikowane zostały w roku 1970. Cykl domknął się, docierając do źródła, tj. do swojego twórcy, którego dzieło zostało przedłożone pod osąd bohaterów. Inny koniec nie był możliwy, aczkolwiek – zwróćmy uwagę – paruzja autora w dziele została powiązana z odwrotnością Sądu Osta-

tecznego: nie stworzenie stało się przed obliczem stwórcy, lecz stwórca przed stworzeniem.

Wszelako w *Palcu zagrożenia* nie doszło jeszcze do bezpośredniego wystąpienia samego autora. Pojawił się on w utworze przez swojego przedstawiciela, „powieściową emanację”, oznaczoną symbolem Tau. W wypadku Parnickiego ujawnianie (się) autora dzieła w tymże dziele okazało się procesem zaskakująco długotrwałym. Kolejne powieści z roku 1970 – *Tożsamość* oraz *Muza dalekich podróży* – dały początek dwóm nowym (spowinowaconym z sobą) cyklom, w których proces ów stał się jednym z zasadniczych motywów. I dopiero mniej więcej po dwóch trzecich tekstu kontynuacji *Tożsamości*, jaka pod tytułem *Przeobrażenie* ukazała się w roku 1973, w gronie person znalazł się sam Parnicki jako „ja, autor powieści *Przeobrażenie*”¹.

Z grupy wspomnianych utworów do bliższego omówienia wybrałem *Tożsamość*². Nie taję, że za sprawą tytułu, nasuwającego myśl, iż kwestia rozpoznania oraz identyfikacji autora z jego pisarstwem i przez pisarstwo ma tu pierwszorzędne znaczenie. Powiedzmy jednak od razu, że powieść w ostatecznym kształcie nagłówki niejako odziedziczyła po innej, która nie wyszła poza stadium projektu, aczkolwiek w tej właśnie postaci – jako p r o j e k t – przez znaną nam *Tożsamość* została wchłonięta. Owa nienapisana powieść, pre-*Tożsamość*, miała być poświęcona zagadce Deuteroizajasza, twórcy środkowej partii biblijnej księgi proroczej (przypisuje się mu rozdziały 40.–55.), w której mowa o Cierpiącym Słudze Bożym, co w interpretacji chrześcijańskiej, potwierdzonej autorytetem Dziejów Apostolskich, uchodzi za proroctwo odnoszące się do Chrystusa.

Ze wzmianek, jakie padają w *Tożsamości*, należy jednak wnosić, że już podług pierwotnego zamysłu powieść wcale nie miała się skupić na wydarzeniach z VI wieku przed Chrystusem (kiedy powstał

¹ Zob. T. Parnicki: *Przeobrażenie. Powieść*. Warszawa 1973, s. 452 – kolejne przytoczenia z tej pozycji oznaczam w tekście głównym skrótem „P”, po którym podaję numer strony.

W związku z podobnym wystąpieniem odautorskim w końcowej partii wydane-go trzy lata później *Sam wyjdę bezbronny* czytamy, że jest to – w opinii Platyny, odpowiedzialnej za wątki metafizyczne – „gest właściwie zupełnie niezwykły w powieściopisarstwie, gdyż charakter mający absolutnie niczym nie maskowanej już w fabule interwencji autorskiej – jaskrawie osobistej” (I d e m: *Sam wyjdę bezbronny. Powieść historycznofantastyczna w trzech częściach*. Warszawa 1985, s. 663).

² Kilkakrotnie odwołam się także do *Przeobrażenia*. Związki między *Tożsamością* i jej kontynuacją są na tyle ścisłe, że *Przeobrażenie* bohaterowie traktują jako drugi tom tej pierwszej. Jeden z nich powiada, iż doszło po prostu do „rozbitcia tego, co miało być »Tożsamością«, na dwie aż książki” (P, s. 159).

tekst Deuteroizajasza). Zwycięstwo Cyrusa nad następcami Nabuchodonozora, które dla Żydów oznaczało koniec niewoli babilońskiej, działalność drugiego Izajasza jako współpracownika i agenta perskiego króla – to wszystko pojawiłoby się na dalszym planie, na „podręcznym” piętrze kompozycyjnym, jako hipotezy, domysły i spekulacje dziewiętnastowiecznych tropicieli biblijnych tajemnic.

Prawie po dwu i pół tysiącu lat zagadka tożsamości biblijnego autora stałaby się przedmiotem rozgrywki, jaką toczyłyby między sobą służby wywiadowcze światowych mocarstw. Jej rozwiązanie bowiem przynosiłoby wiedzę, mogącą wstrząsnąć posadami chrześcijaństwa. Główną rolę miał odegrać Jan Wang, portugalsko-holendersko-chińsko-malajski mieszaniec, jako superdetektyw występujący już wcześniej na kartach *Innego życia Kleopatry* (1969) oraz *Palca zagrożenia*. Parnicki przyjął, że Wang – syn naturalny niderlandzkiego pastora – Księgą Izajasza fascynował się od dzieciństwa, kiedy wyspy, o których mowa w wersecie piątym rozdziału 51., skojarzył z rodzinnym Timorem. Tyle tylko, że o „wyspach” mowa w przekładzie Wujka („Na Mnie wyspy czekać będą”), w wielu innych natomiast w odnośnym miejscu występuje słowo „wybrzeże”³. Pierwszą Biblią, jaką czytał Wang, musiał być przekład holenderski. Z tekstu zaś *Tożsamości* dowiadujemy się, że tłumaczenie na ten właśnie język zawierało słowo KUSTLANDEN, wybrzeże (zob. T, s. 136–138). Tak upadł pierwotny projekt powieści.

Ostatecznie Jan Wang wystąpił w *Tożsamości* w innej roli, jako postać drugoplanowa⁴, a i motyw Deuteroizajasza spadł do rzędu pomniejszych. Skoro mimo to „powieść »Tożsamość« czy też »Tożsamość do ustalenia«”⁵ zachowała pierwotny tytuł, nie ma powodu, by wiązać go wyłącznie z wątkiem biblijnym. Tym bardziej, że tytułowa kategoria występuje również w innych kontekstach. Dowódca armii, występujący jako emanacja i rzecznik autora, w pewnym momencie zwraca się do swych towarzyszy:

³ Jako ciekawostkę odnotujemy, że Biblia Tysiąclecia opowiedziała się za „wyspami” – „Wyspy położą we Mnie nadzieję” (Iz 51, 5).

⁴ Bohater pojawił się również w kilku kolejnych utworach Parnickiego jako – by tak rzec – dyżurny detektyw bądź śledczy. W wiodącej roli pisarz obsadził go w opublikowanej pośmiertnie *Ostatniej powieści* (2003), przydając mu jednocześnie wiele cech własnych, a tym samym włączając go do grona postaci kryptoautobiograficznych. A spośród takich postaci trzy wydają się najważniejsze: „młody” Leptynes (z *Końca „Zgody Narodów”*), „dojrzały” Chozroes (ze *Słowa i ciała*) oraz – właśnie – „stary” Wang z *Ostatniej powieści*.

⁵ T. Parnicki: *Tożsamość. Powieść*. Warszawa 1970, s. 129 – kolejne przytoczenia z tej pozycji oznaczam w tekście głównym skrótem „T”, po którym podaję numer strony.

Do wysp czy ku wyspom, czy na wyspy, drodzy i szanowni konstruktorzy i tożsamości rozmaitych (przez małe „te” oczywiście, protokolanci!) i „Tożsamości” (przez „Te” duże na odmianę, protokolanci!).

T, s. 227

Bohaterowie, istotnie, mają akurat wsiąść (niezupełnie z własnej woli) na czasoprzestrzenny FERRY-BOAT, przypominający – i to bardzo – „Nautilusa” z powieści Juliusza Verne’a, a w który to prom przeobraził się pociąg, jakim dotychczas podróżowali. Fantastyczne rekwizyty i surrealna logika wydarzeń nie zmieniają faktu, że chodzi o ważny moment w powieści – zamiast tych związanych z „apokryfem rodzinnym”, teraz na pierwszy plan wysuną się wątki metafizyczne i metaliterackie. Tego przynajmniej życzyłby sobie dowódca armii⁶ i stąd też połączenie aluzji do Izajaszowo-Wujkowych „wysp” z aluzją do słów NAVIGARE NECESSE EST, swoistej dewizy metaliterackich utworów Parnickiego.

Czy w pociągu czasoprzestrzennym, czy na pokładzie statku, wypożyczonego z powieści francuskiego autora, postaci chętnie spekulują na temat swej tożsamości. Niektóre z nich bowiem nie otrzymały nawet imion własnych. Innym przysługuje na odmianę tożsamość podwójna lub potrójna: dołączyły one do grona bohaterów jako przybysze bądź to z innych epok historycznych, bądź to z innych... powieści Parnickiego.

Akcja głównego – lub lepiej: ramowego – wątku *Tożsamości* rozgrywa się w kwietniu i na początku maja 1871 roku, na terenie zajętym w toku wojny z Francją przez armię pruską, a konkretnie – w departamencie Indre-et-Loire (okolice Tours). Wśród bohaterów przeważają wojskowi, których najczęściej nazywa się ich stopniami i funkcjami. Nieokreślona tożsamość postaci pozwala jednak na swobodne przekraczanie tak wyznaczanych ram czasoprzestrzennych. „Górnym” horyzontem tych wypraw jest rok 1969, w którym powstaje powieść; „dolnym” natomiast – początek naszej ery, ściślej: opisany w 8. rozdziale *Dziejów Apostolskich* epizod, w którym diakon Filip objaśnia etiopskiemu dostojnikowi, iż proroctwo Izajaszowe dotyczy Jezusa z Nazaretu⁷. Czasoprzestrzenna mobilność

⁶ Większość jednak bohaterów będzie zdania, że za sprawą mnogości motywów fantastycznych powieść dotarła na granicę „literatury absurdu”, nabierając cech jakiegoś surrealistycznego, metaliterackiego kabaretu. Trzeci rozdział zakończy się odsunięciem dowódcy armii, który w konsekwencji zrezygnuje z pozycji autorskiej „emanacji”.

⁷ Dopiero w kontynuacjach *Tożsamości* – w *Przeobrażeniu* oraz *Sekrecie trzeciego Izajasza* (1984) – bohaterowie zająrzą w czasy Cyrusa oraz drugiego Izajasza.

łączy się – by tak rzec – z podwójnością ontologiczną: bohaterowie zyskują świadomość własnej powieściowości⁸, zachowując zarazem status osób istniejących realnie w danej czasoprzestrzeni. W poszczególnych epizodach świat powieściowy skłania się już to w stronę jawnej fikcji, rzeczywistości umownej, literackiej; już to – świata *quasi*-realnego. Ontologiczną podwójność dobrze ilustrują obecne w utworze motywy fantastyczne. Czasoprzestrzenny pociąg, prom oraz ekran w sposób niby to racjonalny objaśniają, jak bohaterowie posiadli wiedzę o przyszłości. Takie wszakże tłumaczenie trudno przyjąć inaczej niż z przymrużeniem oka, aczkolwiek trudno również – co autor wykorzystuje – wykluczyć, że tego rodzaju urządzenia kiedyś powstaną. Tak czy owak, pozostajemy w sferze literackiej spekulacji⁹. Motyw cudownego wynalazku u Parnickiego pojawia się zawsze jako zapożyczony, jawnie literacki, wzięty od Wellsa lub – tak w *Tożsamości* – Verne’a. Nawiązania do klasyków, a właściwie do fundatorów *science fiction* z powodzeniem można by rozumieć jako *mimesis* formalną, przywołanie subgatunku powieściowego, rodzącego się właśnie w czasach, w których rozgrywa się akcja wątku ramowego. Z jednej więc strony motywy fantastyczne w ramach powieściowego świata uprawdopodobniają niezwykle wydarzenia, z drugiej – jako jawne zapożyczenia – podkreślają ich literackość.

Jan Wang charakteryzuje swych towarzyszy jako

umownie przybranych w kształt człowieczy (głównie w kształt mowy człowieczej), jasno zdających sobie sprawę z tego, czym są (czy co najmniej już mogłyby być), pozostających w ciągłym ruchu sformułowań autorskich czy i projektów sformułowań tylko.

T, s. 342

Stąd wszelkie transformacje czy opalizacje tożsamości takich person. Jemu samemu jednak przysługiwałby odmienny status, jako że wywodzi się z „powieści realistycznej” czy „klasycznie historycznej”, a skoro tak, to autor nie może zaprzeczyć temu, co wcześniej

⁸ Uświadomienie bohaterom, że są postaciami z powieści, to zasadniczy powód, dla którego niektórzy z nich wystąpią przeciwko swojemu autorowi.

⁹ Wang do majora Römera, podającego się za diakona Filipa z Dziejów Apostolskich: „[...] trudniej [...] byłoby przeprowadzić dowód na rzecz tezy, iż gdziekolwiek bądź poza fabułą czy akcją, czy treścią powieści (i to powieści pewnego typu!) udział w wojnie z roku tysiąc osiemset siedemdziesiątego pierwszego ery chrześcijańskiej jest w stanie brać człowiek, który się urodził w roku dziewiątym tejże ery” (T, s. 111).

o biografii Wanga napisał był¹⁰. Jednak personalia tego bohatera również okazują się podwójne: wstąpiwszy do służby w armii pruskiej, była sława holenderskiej policji przeobraziła się w niejakiego Aleksandra Morawskiego, aktualnie (tj. w roku 1871) nadporucznika z tytułem barona von Wschowa. Owszem, z innymi sprawa bardziej zawiła. Major Filip Römer, dowódca drugiego batalionu pierwszego pułku II dywizji poznańskiej, ogłasza się diakonem Filipem z Dziejów Apostolskich¹¹, a swoje dane osobowe objaśnia jako tłumaczenie właściwych personaliów: Filip Większy, jako zwolennik *pacis romana* w Judei i w odróżnieniu od brata-zeloty (też Filipa) zwany Rzymianinem. Wcale liczna pośród bohaterów *Tożsamości* okazuje się kolonia przybyszy ze *Słowa i ciała*. Jako Aleksandra Bernier, aptekarzowa z okupowanego przez wojska pruskie miasteczka, występuje Aleksandra, siostra Chozroesa; w roli podchorążego Adamanta – Orygenes, a jako major Pochwa – sam Chozroes. Właśnie przy okazji objaśniania tego oryginalnego pseudonimu – Pochwa¹² – dowódca dywizji (później korpusu) po raz pierwszy, aczkolwiek aluzyjnie, zwróci uwagę na fikcyjny status wszystkich bohaterów:

¹⁰ Rozmówca Wanga utrzymuje jednak, że autor „jest zdolny (ściślej jeszcze: stanie się zdolny, gdy w wieku około sześćdziesięciu lat sam Meksyku na rzecz Polski wyrzeknie się) podporządkowywać kaprysom wyobraźni i tak nawet bezsporne zobowiązania swoje, jak na przykład właśnie zaciągnięte wobec biografii pana nadporucznika” (T, s. 343).

¹¹ Można by wprawdzie przyjąć, że jest to wyłącznie komedia, odegrana na poufną prośbę dowódcy dywizji (zob. T, s. 96). Otwarte pozostaje jednak pytanie, dlaczego nieobecna przy tej rozmowie Aleksandra Bernier uczyniła aluzję do innoczasowego pochodzenia Römera natychmiast po wznowieniu rozprawy (T, s. 97). Została odpowiednio poinstruowana? Przez kogo? Dowódcę dywizji? Samego Römera? Von Wschowę-Wanga (obecnego przy ich rozmowie)? Aleksandra, owszem, mogłaby realizować takie instrukcje w zamian za obietnicę, że ona sama ani nikt z jej rodziny nie zostanie pociągnięty do odpowiedzialności w związku ze sprawą Augusta Parnitzki, ale przecież „szaleństwo” Römera dla dowódcy dywizji miało być ubezpieczeniem powieści przed „wejściem” do *Tożsamości* postaci oraz problematyki z dopiero co zamkniętej przez autora *Nowej baśni* (zob. s. 240–245). Przychodzi stwierdzić, że udawanie szaleństwa miało zapobiec odkryciu „wieloepekowości” bohatera (zasugerowanej już niezwykle jak na Niemca imieniem Filip), do czego z kolei dążyła Aleksandra Bernier. A skoro tak, to rolę Aleksandry należałoby rozumieć zupełnie inaczej: bohaterka wcale nie współdziała z dowódcą dywizji, ale wręcz przeciwnie. W tej sytuacji major postąpił zgodnie z sugestią swego dowódcy: to, co ujawnić chciała Aleksandra, powiedział sam, ale w taki sposób, aby nie można było rozstrzygnąć, czy to prawda, czy błąd.

¹² Jak się wnet pokaże, P.O.Ch.W.A. to wzięty z greki skrót słów „Pulcher albo Chozroes syn Wologzesza, Arsacyda”.

Ma pan wyraz cierpienia na twarzy, odkąd zwróciłem się pierwszy raz do adiutanta pana pułkownika jako do majora Pochwy. Niech pan nie martwi się, doktorze Von Działyński. Bo oto choć wedle dostarczonych mi drogą i poufną, i specjalną informacji z najdziemy się w towarzystwie (więcej jeszcze: będziemy wpraszać się w towarzystwo) majorów Wrony i Pycia, major Pochwa nie jest majorem, ponieważ ma takie nazwisko. Nazwisko ma inne [...].

T, s. 60, podkr. – K.U.

Do tej trójki można dołączyć dwie inne postaci. Główna persona kobieca, Ingrid Darnlej Jakobsen, utożsamiona została przez dowódcę korpusu – co prawda incydentalnie – z Markią (zob. T, s. 245)¹³. Wcześniej jeszcze ta sama Ingrid dała do zrozumienia, iż domyśliła się, kim naprawdę jest tytułowany ekscelencją dowódca korpusu, tak bardzo podobny z twarzy do Chozroesa-Pochwy (zob. T, s. 157)¹⁴.

¹³ Słowa dowódcy korpusu o „wyobrażeniu sobie pani jako Markii, czyli Marcji, przez wnuka feldfebla Augusta Parnitzki” (T, s. 245) można by wziąć za sugestię, iż chodzi o postać, która w *Słowie i ciele* sfabrykowała listy pisane rzekomo przez byłą kochanicę – a i zabójczynię – cesarza Komodusa. Za kolejną wskazówkę uznalibyśmy, że małżonka generała Macieja Jakobsena była w przeszłości aktorką, która co prawda ocierała się o międzynarodową karierę, ale ostatecznie sukcesu nie osiągnęła (motyw niefortunnego odgrywania roli; w *Słowie i ciele* Sekstos Julios, adresat listów jakoby od Markii, nie daje wiary, że naprawdę przez Markię były pisane). W takim ujęciu Ingrid byłaby w istocie albo Deipilą Młodszą (według niektórych dawniejszych interpretacji *Słowa i ciała*), albo Akwilią Felicją – zgodnie z tezą Stefana Szymbutkiego, zob. jego artykuły: *Czytanie Parnickiego (na przykładzie „Słowa i ciała”)*. „FA-art” 1995, nr 2; *Poza pociechą logosu (w stronę interpretacji „Słowa i ciała”)*. W: *Świat Parnickiego. Materiały z konferencji*. Red. J. Łukasiewicz. Wrocław 1999.

Ponieważ jednak ekscelencja mówi – i to z dużym naciskiem – o wyobrażeniu autorskim, nie sposób na podstawie jego wypowiedzi rozstrzygnąć, czy w *Słowie i ciele* Ingrid wyłącznie odgrywała rolę (od dawna już nieżyjącej) Markii, czy też naprawdę nią była. Seksapilem i temperamentem bohaterka *Tożsamości* niezbyt przypomina Deipilę bądź Akwilię, bardzo za to kojarzy się z tą Markią, o której czytamy w arcydziele Parnickiego, „Wielką Kobieta, przez wielkie W i wielkie K” (T. Parnicki: *Historia w literaturę przekuwana*. Warszawa 1980, s. 224). Można by sformułować – choć wielce „adwokacka” to teoria – następny domysł: nie chodziło wcale o postać, której przysługiwałby status „realnie” istniejącej w ramach powieściowego świata, lecz o taką, która byłaby tworem wiedzy, domysłów, wyobraźni i pragnień fikcyjnego (powieściowego) autora (lub autorki) jej rzekomych listów, bez względu na to, kto autorem tym (lub tą autorką) by był. W mojej opinii kwestię tożsamości osoby występującej w *Słowie i ciele* jako Markia Parnicki chciał pozostawić i pozostawił otwartą.

¹⁴ Domysł ten – co prawda wyrażony wprost dopiero w *Przeobrażeniu* (zob. P, s. 368 i nast.) – głosi, że dowódca korpusu to w istocie Łakszmana, nazwany przez Chińczyków An Szy Kao, czyli Wysokim, Part z królewskiego rodu, który zaniósł do Chin naukę Buddy, a w *Słowie i ciele* – wspominany przez Chozroesa jego stryjeczny dziad. Podstawą domysłu Ingrid, oprócz wzmiankowanego już na początku *Tożsa-*

Dodajmy, że w *Tożsamości* – tak jak we wszystkich powieściach Parnickiego z pierwszej połowy lat siedemdziesiątych – występuje zespół METALES CASADOS, spisujących dialogi między bohaterami personifikacji powieściopisarstwa historycznego (Srebro), fantastycznego (Rtęć), autobiograficznego (Mosiądz) i metafizycznego (Platyna). Wspomnijmy wreszcie o zagadkowym Raulu Bernier, geniuszu wśród szyfrantów, który choć został jakoby zamordowany w Dakarze przez innego bohatera, to i tak się pojawił w krytycznym momencie czwartego rozdziału, gdy zamysłowi autora zagroziła dywersja ze strony aż dwóch stronnictw wśród postaci (w *Przeobrażeniu* Raul będzie – jako Ro, „Ryzyko zakończenia powieści w każdej chwili”, tj. autorska nadświadomość – jednym z reprezentantów pisarza). Nawet bohater, którego personalia nie zostały zakwestionowane, goniec Woźniak, okaże się wielce labilny. Poznajemy tę postać jako prostytutkę, żarliwego katolika, choć także – w opinii Augusta Parnitzki – kpiarza i złośliwca. Język, jakim posługuje się bohater, jest stylizowany – co prawda, nie gwarowo, ale, rzecz można, intelektualnie. Tak czy owak, w pierwszym dialogu, w którym wystąpił Woźniak, styl został wyraźnie obniżony, co jest w powieści absolutnym wyjątkiem. Z początkiem czwartego rozdziału bohater nagle zmienił stylistykę, upodabniając się pod tym względem do innych postaci. Okazuje się superagentem pruskiego wywiadu (jego głównym atutem miały być genialne zdolności lingwistyczne), który otrzymał zadanie likwidacji Raula Bernier. Woźniak zresztą gra podówcza pierwsze skrzypce w powieści – mieni się marksistą (kolejna transformacja) i wspólnik z Działyńskim, w wyniku wewnątrzpowieściowego „zamachu stanu”, przechwytuje na dwa podrozdziały władzę nad pociągami czasoprzestrzennym. Sytuację zmienia kontrprzewrót dowódcy korpusu oraz Raula-Roego, wykorzystujących sugestię Pochwy, iż Woźniak konsekwentnym marksistą-rewolucjonistą być nie może, bo pokutuje w nim maryjny, obrzędowy katolicyzm,

symbol [...] odmienności jego, Woźniaka, od Niemców w wojsku czy i poza wojskiem.

T, s. 387¹⁵

mości podobieństwa do Chozroesa-Pochwy (zob. T, s. 33), był tytuł ekscelencji, w którym dopatrzyla się aluzji do miana „oświecony”, przysługującego Wysokiemu w tradycji buddyjskiej.

¹⁵ A jest to istotna kwestia w powieści zmagającej się między innymi z problemem intelektualnych zamachów na religię chrześcijańską. Druga połowa XIX wieku – epoka Renana, Marksa i Engelsa, Nietzschego – to czasy „strachu wielkiego kościołów wszelkich możliwych przed wyrzuceniem przez Woźniaka szkaplerza na śmietnik” (T, s. 392). Chyba zresztą nie tylko kościołów, skoro „wyrzucenie szkaplerza”

Labilne postaci funkcjonują w ramach takich schematów sytuacyjnych, które cechuje wyraźna formalizacja relacji między personami. Najpierw jest to przesłuchanie (relacja śledczy – świadek lub podejrzany). Z początkiem czwartego podrozdziału w rozdziale pierwszym, gdy w powieści wystąpi większa liczba bohaterów, śledztwo przeobrazi się w przewód sądowy, bo taka formuła daje więcej ról do obsadzenia (sędzia, podsądny, oskarżyciel, obrońca, rzeczoznawcy, świadkowie, a nawet „obserwator” – w tej roli jego ekscelencja, dowódca dywizji – jako potencjalna instancja odwoławcza). Mimo wolt i zwrotów akcji, rozsadzających „ustrój” sesji sądowej (np. rzekomy obłąd Römera), zasadniczy schemat sytuacyjny zostanie utrzymany aż do końca rozdziału trzeciego. W sytuacjach kryzysowych, kiedy porządek sądowy rozsypuje się, zwoływane bywają zgromadzenia bohaterów, które wzorują się na regułach parlamentarnych. Przewodniczy dowódca armii, ale podczas zebrania w podrozdziale czwartym rozdziału czwartego, które rozstrzyga nabrzmiewające konflikty i w zasadzie rozwiązuje perypetię, rolę tę przejmują wspólnie dowódca korpusu oraz Raul-Ro¹⁶. Nawet dialogi z pozoru pozbawione sformalizowanego charakteru okazują się czymś w rodzaju poufnych narad czy negocjacji, których strony usiłują wzajemnie coś od siebie uzyskać (np. zdobyć potrzebną informację).

Powtarzalność schematów sytuacyjnych wprowadza do utworu – co prawda, czysto umowny – rygor, bez którego transformacje bohaterów tudzież zmiany płaszczyzn czasoprzestrzennych mogłyby się wydawać losowe (ewentualnie – warunkowane wyłącznie autorskim kaprysem). Jednocześnie pełnione przez postaci role – zarówno w *quasi*-realnym, „historycznym” planie powieściowego świata, jak i tym jawnie fikcyjnym, metaliterackim – okażą się wymienne, przechodnie. Z racji wiedzy o własnej powieściowości, swoje rodowody i biografie wszystkie osoby (także Wang) rozumieją w szczególny sposób: postaci będą się pisały ze zgromadzonych przez autora źródeł, będą zależne od jego wiedzy i erudycji, nawiązań literackich do jego twórczości lub do dzieł innych pisarzy; będą się wreszcie wywodziły z wyobraźni, pragnień, kompleksów i urazów swego twórcy.

torowałyby drogę rewolucji. Oportunista Von Działyński dołącza do Woźniaka wcale nie z entuzjazmu, ale właśnie z lęku przed rewolucją.

¹⁶ Końcowy, piąty podrozdział ma już *de facto* charakter epilogu, który jednak – jak to zwykle w utworach Parnickiego – podkreśla, że nic nie zostało ostatecznie i jednoznacznie zamknięte, zapowiadając jednocześnie kontynuację (drugi tom) *Tożsamości*.

Wydawałoby się zatem, że tożsamość historyczną postaci wolno uznać wyłącznie za rolę, skupiając uwagę na istotowym aspekcie osoby, a więc osobowości, jaka byłaby zachowana (lub przenoszona) w jej wszystkich historycznych „wcieleniach”¹⁷. Na pytanie, gdzie taka osobowość by się przechowywała i jaki pozahistoryczny beczas byłby jej praojczyzną, odpowiedzielibyśmy, iż taką właśnie rolę odgrywa fikcja literacka oraz ujawniony akt pisania powieści jako podstawa wszelkiego przedstawienia. Z kolei to, co roboczo nazwalibyśmy istotowym aspektem osoby (osobowością), stanowiłoby pewien powtarzający się w powieściach Parnickiego typ, reprezentowany przez bohatera występującego w określonej rzeczywistości historycznej. Ewolucja tego pisarstwa polegałaby na tym, że zrazu mieliśmy do czynienia z ukonkretnionymi historycznie postaciami, które pożądały i poszukiwały abstrakcyjnego samookreślenia. Sytuacja – powiedzielibyśmy dalej – zaczęła się zmieniać w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, aby wraz z *Tożsamością* obrócić się o sto osiemdziesiąt stopni: teraz punktem wyjścia byłyby „czyste”, bo bezcielesne głosy oraz intelekt, wprawdzie poszukujące historycznej konkretyzacji, ale właściwie z żadną ostatecznie się nieidentyfikujące.

Swego czasu zbliżoną koncepcję przedłożył Maciej Szybist. Jego zdaniem, walterskotowskiej tradycji bohatera jako historycznej osoby Parnicki przeciwstawił „osobowości”, rozumiane jako pozaczasowe „punkty energetyczne”, „energie psychiczne”, „absoluty egzystencjalne bohaterów”, „zredukowane byty pozbawione materialnej i historycznej szaty [które – K.U.] stają się cieniami niosącymi w sobie tylko możliwość realizacji materialnej”¹⁸. Bohaterowie *Tożsamości*, istotnie, mówią o tej powieści jako „ojczyźnie swojej najprawdziwszej” (T, s. 89) czy „prawdziwej jedynie ojczyźnie swojej” (T, s. 171). Wykorzystane przez Szybistą kategorie odnajdziemy w epizodzie *Przeobrażenia*: oto do utworu wkracza bohater, znany z *Tożsamości* jako dowódca armii, choć tym razem nie jest już ani wojskowym, ani autorską emanacją.

¹⁷ W ramach takiej koncepcji rozważana wcześniej uwaga ekscelencji na temat Ingrid Darnlej Jakobsen jako Markii mogłaby być rozumiana w ten sposób, iż chodzi o typ heroiny (o ewidentnym wczesnomodernistycznym rodowodzie), który oczywiście nigdy się nie przedstawia sam przez się, ale zawsze przez jakąś „konkretyzację”. Najpełniej i najdoskonalej w całej twórczości Parnickiego wyraził się on w postaci Markii, ale jego „wcieleniem” byłaby również Ingrid, podobnie zresztą jak inne bohaterki z wielu wcześniejszych (np. Teodora Stefania ze *Srebrnych orłów*) czy późniejszych (np. pani ZET KU z *Muzy dalekich podróży*) utworów.

¹⁸ M. Szybist: *Doktryna twórcza i sztuka Teodora Parnickiego*. „Życie Literackie” 1971, nr 21.

[...] zdecydowano [...], że [...] rzecznikiem pretensji autora ma być także i w „Przeobrazeniu” moja własnie osobowość

P, s. 153

– tłumaczy towarzyszom, by usłyszeć w odpowiedzi:

[...] wyjaśnił pan siebie i swoje pojawienie się tutaj, jednakże raczej jako abstrakcję aniżeli osobę oraz też raczej jako energię aniżeli materię. Ale musi pan przecież być także i materią, i osobą.

P, s. 154

Mamy więc przeciwstawienie „abstrakcyjnej osobowości” i konkretnej osoby, „energii” i historycznej „materii”. Tyle że – jak się pokazuje – nie można być samą wyłącznie, wyabstrahowaną z dziejowej realności, funkcją w powieści. Trzeba być również „i materią, i osobą”, toteż bohater – „jako osoba” (P, s. 154) – okaże się Ursynem (lub Uriaszem) Newmanem, przedstawicielem amerykańskiej firmy, handlującej w Meksyku dewocjonaliami. Idealna, tekstowa „osobowość” bohatera nie może się obyć bez historycznej „materii”. Wyjątkiem od tej reguły będą jedynie ożywione abstrakty kompozycyjne, których przykładem kwartet protokolantów. Srebru, Ręci, Platynie i Mosiądzowi status osób nie przysługuje.

Aczkolwiek mają świadomość swej powieściowości, bohaterowie nie przestają być postaciami określonymi historycznie. Tyle że będąc „sformułowaniami w ruchu”, są jakby algebraicznymi zmiennymi, kimś, kto się nieustannie określa wobec nowych wydarzeń. Reagując na bieg wypadków, zmieniają swą pozycję, co z kolei może być zmianotwórczym bodźcem dla innych. Biografie bohaterów byłyby ciągiem („wykresem”) ról i samookreśleń, które ani się nie sumują, ani nie sprowadzają do jakiegoś wspólnego mianownika, nie zbiegają się w żadnym *iunctim*.

Akcydentalność i funkcjonalność nie unieważniają historycznej tożsamości postaci, nie powodują również redukcji niepowtarzalnej jednostki do funkcjonalnego abstraktu. Czytamy:

Któryś dowódca dywizji – czyli inaczej jeszcze wyrażając się: bezimien-ny, algebraicznie tylko określony, abstrakcyjny – owszem, może i odmówiłby [wykonania absurdałnego rozkazu – K.U.]. Ale nie ten, któremu realnie podlegam.

T, s. 36

Mowa o jego ekscelencji, który – jak zakłada pułkownik – byłby gotów wykonać otrzymany rozkaz także wtedy, gdyby uważał, że jego

wykonanie nie przyniesie niczego dobrego ani wykonawcy, ani rozkazodawcy.

Otóż to! Nie istnieją „beziemienne, algebraicznie tylko określone, abstrakcyjne” funkcje (np. wojskowe), ale wyłącznie – „ukonkretnione”. Roli nie należy abstrahować od wykonawcy, a wykonawcy od roli. Nie jest również tak, iżby „pełną” osobę tworzyło dopiero połączenie majora armii pruskiej i diakona Filipa z Dziejów Apostolskich, ale też nie można powiedzieć, iżby osoba schizofrenicznie rozpadała się na majora armii pruskiej oraz postać z Nowego Testamentu. Bohater pozostaje kompletną, „pełną” osobą zarówno jako dziewiętnastowieczny oficer, jak i jako pomocnik apostołów.

Oddzielenie „osobowości” od „osoby” i przypisanie szczególnego znaczenia tej pierwszej prowadziłoby do swego rodzaju tekstowego fundamentalizmu, będącego platonizmem *à rebours*, tyleż odwrotnością, co radykalizacją wszelkiej metafizyki. W pozaczasowej bowiem „osobowości” dojrzeć by można nie tyle jakąś ideę, eon, ducha czy energię, ile „czysty” znak, potencjał informacyjny. Dawne języki filozoficzne czy teologiczne (np. neoplatonizm, gnoza) dałyby się bez większego zachodu przełożyć na pewną „idealistyczną” tekstologię czy informatykę. Ku takiemu właśnie radykalnemu tekstualizmowi ma się – według Szybista – skłaniać autor *Tożsamości*:

W powieściach Parnickiego nadrzędnym układem i porządkiem wszystkiego, co jest w nich zawarte, jest sam tekst powieści. [...] To nie fakty opisywane i nie opisujący człowiek dyktują tu warunki, to struktura samego przekazu określa oba te elementy. Jest to więc postawa metafizyczna – zarówno antyindywidualistyczna, jak i antyrealistyczna¹⁹.

Jak widać, konflikt między historią a jednostką pisarz miałby rozwiązać w duchu tekstowego monizmu. Odtąd historia nie byłaby już wyalienowana, a jednostka – skazana na egzystencjalną samotność; wszystko wszakże za cenę redukcji ciała do słowa, materialnego do inteligibilnego, realnego do tekstowego itp.:

W tym stanie rzeczy postać literacka zostaje sprowadzona jedynie do głosu, nawet pozbawiona zostaje imienia. Czasem całe krowody rozmów toczą się między głosami po prostu, które są jedynym znakiem istnienia tych duchów w beczasowych zakamarkach bytu. I nie ma się co temu dziwić, gdzie nie ma osoby, tam nie ma i nazwy, tam pozostaje tylko głos, czyli tekst, czyli słowa. Osobowości u Parnickiego żyją w słowach i poprzez słowa wypowiedane przez siebie lub innych²⁰.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem (podkr. autora).

Cytuję artykuł sprzed trzydziestu z górą lat nie dlatego bynajmniej, abym upatrywał w nim obiektu łatwej krytyki. Stanowisko, które nazywam radykalnym tekstualizmem, można by wcale dobrze uargumentować, odwołując się do utworów Parnickiego z okresu *Tożsamości*. Taka pokusa interpretacyjna z pozoru zdaje się wielce pociągająca, albowiem redukując byt do języka, historię do zapisu, pisanie do pisma – czyni tę twórczość łatwiejszą w odbiorze, bardziej przejrzystą, mniej skomplikowaną.

Późne powieści Parnickiego na pewno nie podtrzymują iluzji mimetycznej, rozumianej jako prymat (pierwszeństwo) przedstawianego nad przedstawianiem. Wręcz przeciwnie – odrzucają ją, i to ostentacyjnie. Nie można jednak powiedzieć, że tym samym odwracają zwyczajowo przyjmowany porządek, za jedynie realne uznając tylko to, co tekstowe, „całą resztę” zaś czyniąc – raz jeszcze przytoczę Szybista – „cieniami niosącymi w sobie tylko możliwość realizacji materialnej”, tekstowym inwariantem.

Choć za samymi bohaterami mówimy o ich powieściowości, istnieniu tekstowym, to przecież w utworze nie ma przeciwstawienia ani wyraźnej granicy między literacką fikcją a dziejowością. Tak jakby tekstowość bohaterów oraz ich świata uchylała takie przeciwstawienie, co wyraża formuła „dziejopisarstwo to baśniopisarstwo”, która pierwszy raz padła w *Śmierci Aecjusza* (1966), a przypomniana została również w *Przeobrażeniu* (zob. P, s. 144–145 oraz 343). Wszelako różnica między wymysłem pisarskim a dziejową prawdą nie znika ani nie zostaje zniesiona. Inaczej bohaterowie nie przejmowałiby się kwestią historycznego prawdopodobieństwa własnych losów czy biegu fabuły, a tymczasem właśnie to jest ich główną troską. Dlatego na przykład były dowódca armii, spokrewniony z wirtemberskim domem panującym i Romanowami, nie może się ot tak – w sposób nieumotywowany – przeobrazić w Ursyna Newmana, handlarza medalikami. Stanie się nim dopiero wtedy, gdy wykaże, że taka przemiana nie kłóci się z historią ani nie jest na bakier z prawdopodobieństwem socjo- i psychologicznym²¹. Różnica między fikcją a rzeczywistością (historyczną) jest bezpośrednio problematyzowana w samym utworze. Tym samym przestaje ona wyznaczać linię demarkacyjną, granicę oddzielającą literackie od historycznego, fikcyjne od prawdziwego, tekstowe od rzeczywistego. Nie przebiega na zewnątrz, na obrzeżach, lecz przemieszcza się w obrębie

²¹ Newman tłumaczy, że wyemigrował z Niemiec jako przeciwnik Hohenzollernów. Rola handlowca może być nadto przykrywką dla działalności agenturalnej (na czym rzecz – nie zostało ostatecznie sprecyzowane).

tekstu. Staje się różnicą wewnątrztekstową, mechanizmem stymulującym pisanie jako aktywność krytyczną, czy też „gramatologiczną” autorefleksję.

2

Bohaterem, który – wydawałoby się – odbiega statusem od pozostałych w dużo większym stopniu niż Wang, jest feldfebel August Parnitzki, przyszły dziadek autora *Tożsamości*, postać powieściowa i realna zarazem²². Właśnie jemu przypadła w udziale rola protagonisty „fabuły, akcji czy treści powieści »Tożsamość«”. Utrzymuje on, że do jego kwatery podrzuciono deszczułkę z donosem, jakoby na plebanii miejscowego probostwa ukryta została broń. Tyle że dowód w cudowny sposób znikł z tornistra feldfebela. Przełożeni zakładają, że Parnitzki deszczułkę zgubił lub wręcz zmyślił całą historię, aczkolwiek przeprowadzona na plebanii rewizja broń odkryła (ściślej: odkryła coś, co wydawało się bronią).

Feldfebel podtrzymuje swoją wersję wypadków i twierdzi, że deszczułka została mu wykradziona. Możliwość taką uzasadnia jedynie teoria zakrojonego na szeroką skalę spisku, w którym uczestniczyć by musieli jego koledzy, Polacy w pruskich mundurach. Właśnie oni – sugeruje August – korzystając z ogłoszenia w miasteczku alarmu (połączonego z zakazem opuszczania domów przez miejscową ludność), jego tornister (z deszczułką w środku) wymienili na inny, a to za pomocą wsuniętych do wnętrza kwatery przez okno dwóch niby-wędek.

Mało prawdopodobna to historia. Zważywszy na techniczne wykształcenie Augusta Parnitzki, zwłaszcza pomysł z wędkami zdradza, że całą sprawę feldfebel wymyślił. Tylko po co? Być może dlatego, że sam przez prałata Bernier przekazywał broń partyzantom, a przestraszywszy się, że proceder może zostać wykryty, postanowił wydać współników w taki sposób, aby jego samego nikt z nimi nie łączył. W trzecim rozdziale August oświadcza:

Przyznaję się do winy [...]! Polak wziął we mnie jednak górę nad Prusakiem, zrodziła się we mnie solidarność z tutejszymi ofiarami inwazji

²² Według Ingrid Jakobsen fakt, że August Parnitzki „jest czymś więcej (lub czymś mniej, jeżeli ktoś wolałby) niż postacią wyłącznie powieściową” (T, s. 207), to dobry powód, aby go usunąć z grona bohaterów.

i okupacji, postanowiłem dostarczyć broń wolnym strzelcom, co i uczyniłem, lecz post factum przestraszyłem się i wymyśliłem to wszystko, o czym mówi się teraz tutaj jako o treści powieściidla „Tajemnica deszczułka w tornistrze”.

T, s. 209

Ale też feldfebel występuje ze swoim oświadczeniem w szczególnym momencie. Niektórym z bohaterów pilno do zakończenia sprawy, by skierować powieść w inną stronę. Do postawienia oskarżonego przed plutonem egzekucyjnym dąży również sędzia, generał Maciej Jakobsen, zakładający, że albo śmierć Augusta zada kłam tezie o powieściowości wszystkich bohaterów, albo też niemożność zabicia skazanego zamieni *Tożsamość* w przykład literatury absurdu, co będzie jego, Jakobsena, zemstą na autorze. Parnitzki – który wcześniej uporczywie zaprzeczał oskarżeniom – zmienia nagle front i przyznaje się do winy właściwie bez żadnego powodu. Zważywszy, jak wielu jest to na rękę, mało wiarygodne to oświadczenie – tym bardziej, że sprawia wrażenie wyuczonej lekcji.

August Parnitzki przyznał się do zdrady, wiedząc, że nic szczególnego mu nie grozi. Choćby nawet skazano go na rozstrzelanie, i tak będzie żył, bo musi spłodzić syna, który z kolei spłodzi autora powieści. Przyznanie zdaje się próbą ukrycia prawdziwej przyczyny, dla której August począł konkurować z Edgarem Allanem Poe, wymyślając sensacyjne „powieściidło »Tajemnica deszczułka w tornistrze«”. Powodem mogła być na przykład chęć odegrania się na tych kolegach z batalionu, którzy dopieklili mu do żywego, wyśmiewając jego aspiracje do niemieckości²³.

Do tego, aby ze sprawy i z osoby Augusta PE uczynić centralny wątek powieści, autora *Tożsamości* ośmieliła inna książka. Jan Wang wyjaśnia:

Uznać przecież nie każe mi wasza ekscelencja wnuka feldfebla Augusta Parnitzki za najpotężniejszy między ZEITGENOSSEN w Polsce talent? Towarzystwem – między innymi – w drodze jego pisarskiej jest ko-

²³ August ma wiele respektu dla Woźniaka, którego nazywa „kpiarzem wielkim” (T, s. 13). Woźniak, goniec przy poruczniku Knabe, od dawna dokuczał nielubianemu feldfeblowi, a kiedy ten po raz pierwszy przyszedł zameldować o donosie, odesłał go z kwitkiem spod drzwi porucznika dlatego, że August nie był regulaminowo... ogolony. Jeśli nadto dorzucił jakiś kpiący komentarz, to łatwo sobie wyobrazić, że upokorzony i rozeźlony Parnitzki sam mógł się pozbyć deszczułka, by na kolegów, którzy jakoby ją wykradli, rzucić podejrzenie o zdradę, spisek i współdziałanie z nieprzyjacielem.

bieta. Talent naprawdę potężny, ekscelencjo! Ona stworzyła nową odmianę powieściopisarstwa (niby to) historycznego (a też niby to). Sama dała nazwę odmianie tej. Jest to apokryf rodzinny, ekscelencjo!

T, s. 198

W opublikowanym w roku 1965 *Apokryfie rodzinnym* Hanna Malewska odniosła i ostatecznie wpisała dzieje swych bohaterów w opowieść, która ma duże znaczenie dla polskiej świadomości. Chodzi mianowicie o mit wywodzącej się z warstwy szlacheckiej inteligencji, której dziejową rolą było przejęcie i przechowanie depozytu narodowej tradycji, a także – odnowienie polskości.

Prawda, że Malewska potraktowała mit krytycznie. Właśnie dlatego w jej opowieść tak głęboko wniknął eseistyczny dyskurs. Wszelako w ostatecznym rozrachunku mit nie został zakwestionowany. Jego społeczna i polityczna wartość okazała się zbyt duża, aby pochopnie się go wyrzec – nawet wtedy, gdy wiemy, że to mit. Opowieść o przodkach nieraz stawiała się orężem, który Polacy przeciwstawiali złowrogiej sile historii.

Nie ma przypadku w tym, że jeden z bohaterów *Tożsamości* – hrabia Działyński, jako lekarz zmobilizowany do pruskiej armii w stopniu kapitana – tak bardzo się ożywia, słysząc słowa „apokryf rodzinny”: „Nareszcie! Bałem się historii, apokryfów nie boję się” (T, s. 198; podkr. – K.U.). Wszelako „apokryf rodzinny” w wariacie Parnickiego mocno odbiega od propozycji Malewskiej.

Już choćby to, że swoją „sagę” (właściwie „antysagę”) Parnicki rozpoczyna, przywołując przodka, który aspiruje do niemieckości bądź pruskości, uznać można za prowokację. W utworze Malewskiej jest dokładnie na odwrót. Narrator *Apokryfu rodzinnego* na wstępie opowieści przedstawia sylwetki polonizujących się obco-krajowców, Holendra Fransa Rijksa i Węgra Istvana Krucsai, którzy w ostatnich latach Rzeczypospolitej przeobrazili się we Franciszka Ryxa oraz Stefana Kruczaja. Ten przykład sugeruje, że nawet w dobie upadku państwa polskość okazywała się atrakcyjna dla cudzoziemców. Tymczasem bohater Parnickiego zmierza w przeciwnym kierunku. Z ostatniego rozdziału powieści dowiadujemy się, że prawdziwą przyczyną tych dążeń nie była kulturowa atrakcyjność niemieckiego mieszczaństwa czy też pospolita chęć poprawy stanu majątkowego, ułatwienia sobie zawodowej kariery... W pierwszej kolejności chodziło o ostracyzm ze strony środowiska polskiego, które wykluczyło Augusta jako bękarta:

[...] dlaczegoż bym miał stanąć po stronie tych, którzy w swoim „my” miejsca dla mnie nie mają? Mieli je dla hrabiego Von Działyński, a nie dla syna tak zwanej „Karoliny Pięknej”.

T, s. 351–352

Oczywiście, skoro wnuk Augusta pisze o nim powieść w języku polskim, to sam feldfebel bądź jego potomkowie musieli zejść z drogi wiodącej ku niemieckości. Protokolant Mosiądz, czyli Powieściopisarstwo Autobiograficzne, powie w *Przeobrażeniu*, że obie powieści łączy nade wszystko

dążność do nadania sobie charakteru właśnie apokryfu rodzinnego głównie [...], ale w ten sposób, by Augusta Parnitzki świadome i konsekwentne niemczenie się było w stanie konfliktu z drogą powrotną jego krwi do polskości.

P, s. 360

Jeśli krew z krwi i kość z kości Augusta Parnitzki zboczyła z wyznaczonej trasy, to stało się tak bez żadnej zasługi feldfebela. Ani żadnej jego winy. To raczej splot okoliczności historycznych przyczynił się do tego, iż droga rodziny Parnitzkich, a właściwie – jednej z linii tej rodziny, przebiegła po kole.

Aby to zauważyć, trzeba przywołać trzy wydarzenia historyczne, o których powieść bezpośrednio nie wspomina, ale które mogą stanowić ważny klucz do zrozumienia utworu. 18 lipca 1870 roku, w przededniu (dosłownie) wypowiedzenia wojny Prusom przez Francję, sobór watykański ogłosił dogmat o nieomyślności papieża w sprawach wiary i obyczaju. 18 stycznia 1871 roku w Wersalu proklamowano nową Rzeszę pod hegemonią pruską. Wreszcie 18 marca tegoż roku w Paryżu ogłoszono władzę Komuny. Dokładnie dzień później dowódca okupującej Tours dywizji wydał rozkaz o rozstrzelaniu schwytanych z bronią w rękę lub choćby tylko przechowujących broń francuskich cywili, co stanowiło bezpośrednie źródło sprawy feldfebela Augusta Parnitzki – tak również rozpoczyna się fabuła ramowego wątku. Otóż splot trzech wspomnianych wydarzeń historycznych niejako z góry, tj. zanim się rozpoczęła akcja powieści, przekreślił wysiłki feldfebela, by przeobrazić się w Niemca. Przypomnijmy: dogmat o nieomyślności papieża wszędzie, a zwłaszcza w świeżo utworzonym Cesarstwie, odebrano nie tylko jako próbę zapobieżenia nasilającym się tendencjom laickim, ale przede wszystkim jako dążenie do wzmocnienia pozycji Kościoła katolickiego wobec państwa. Odpowiedzią Rzeszy, którą współczesny historyk dziejów papiestwa nazwie „potężnym cesarstwem protestanc-

kim”²⁴, było ogłoszenie sławnej wojny o kulturę (*Kulturkampf*). Jak wiadomo, konflikt Bismarcka z Kościołem okazał się niesłychanie istotny dla ludności polskiej z zaboru pruskiego. Niejako automatycznie spychał Polaków do rzędu przeciwników Rzeszy. A w takich warunkach droga od polskości do niemieckości stawałaby się również odchodzeniem od katolicyzmu.

Rzecz jasna, w roku 1871 jeszcze nikt – w tym również sam zainteresowany – nie mógł być świadom, że droga Augusta Parnitzki – zdawałoby się, że biegnąca po prostej – zamieniła się w błędzenie we wnętrzu trójkąta, na jaki się złożyły polskość, niemieckość i katolicyzm. Czy raczej: nikt nie mógłby mieć takiej świadomości, gdyby nie pozostające w dyspozycji bohaterów urządzenia do zdobycia wiedzy o tym, co się zdarzy w przyszłości. W końcu lat osiemdziesiątych XIX wieku August Parnitzki wyjedzie za pracę do zagłębia naftowego nad Morzem Kaspijskim²⁵. Przy tej okazji rozwiąże swój dylemat – w Rosji będzie mógł być i Niemcem, i katolikiem jednocześnie. Wszelako w państwie carów dojdzie kolejny czynnik komplikujący sytuację – socjalizm. Trzeci syn byłego feldfebla (w przyszłości – ojciec autora powieści), za nic mając gniew rodzica, porzuci katolickie seminarium duchowne w Saratowie (dodajmy, że była to szkoła niemiecka). Porzuciwszy je, przeobrazi się w materialistę i socjalistę, a z czasem nawet marksistę-mienszewika. Mówi August:

[...] trzeci syn mój jakoby właśnie jako seminarzysta jeszcze znajdzie się pod wpływem silnym pism Marksa, a po odebraniu mu prawa studiowania gdziekolwiek bądź w Rosji, do Szwajcarii do narzeczonej jeżdżąc z Karlsruhe, gdzie będzie na politechnice, ulegnie czysto osobistemu czarowi niejakiego Plechanowa. Z czego i wyniknie (właśnie chyba z działania cara osobistego raczej niż z wiary w słuszność strategii i taktyki tegoż Plechanowa) późniejszy mojego syna mienszewizm.

T, s. 315

²⁴ Z. Zieliński: *Papiestwo i papieże dwóch ostatnich wieków*. Warszawa 1983, s. 259.

²⁵ Za dużo dalej idącą aluzję do *Przedwiośnia* można uznać główny motyw autobiograficzny w *Muzie dalekich podróży*. Jak w powieści Żeromskiego, w trakcie kolejowej podróży do Polski bohater (przyszły autor) prowadzi wielodniową rozmowę z ojcem. Tyle że w powieści Parnickiego jest to rozmowa imaginacyjna bądź apokryficzna (w rzeczywistości śmierć rodzica przekreśliła możliwość planowanego spotkania), a co najważniejsze – w przeciwieństwie do ojca Cezarego, ojciec Teodora namawia syna, by zrezygnował z wyjazdu do Polski i pozostał z nim na stałe w porwolucyjnej Rosji.

Niewykluczone jednak, że materializm, socjalizm, marksizm i mieniszewizm były nie tyle przyczyną, ile raczej skutkiem wyjścia Brunona Parnitzki z seminarium duchownego. W dalszym ciągu August:

A może nie Plechanow wcale ani nie Karol Marks, tylko Ewald na przykład czy Duhm, czy Dillman nas tutaj jako motyw powieściowy przedwiecznie, że się tak wyrażę, utworzyli, a to poprzez swoje teorie o niemożliwości, iżby Sługa Cierpiący Boży Drugiego Izajasza wizją był pasji Chrystusowej? Ja [...] nacisk bym położył na możliwość, że to Sellina dzieło *Serubbabel* przerzuciło mego syna trzeciego z seminarium nad Wołgą z powrotem do nas, do Baku.

T, s. 317

Elementy układanki poczynają pasować do siebie, a „powieść na temat biblijny” zazębia się nareszcie z „apokryfem rodzinnym”. Choć raczej należałoby powiedzieć, że zarysowuje się możliwość takiego połączenia, ponieważ tak naprawdę – co typowe dla pisarstwa Parnickiego – nie ma mowy, by wykorzystane motywy, bodaj w finale utworu, na trwałe zastygły w taki lub inny schemat, w którego ramach każdy element byłby zrozumiały w kontekście całości.

Jeżeli sugeruję, że „apokryf rodzinny” Parnickiego przeciwstawia się utworowi Malewskiej, to jednocześnie jak najdalszy jestem od myśli, iż przeciwstawienie takie wzięło się z przekory pisarza, lub też z chęci zamanifestowania, że akurat on, autor *Tożsamości*, nie znajduje dla siebie miejsca w kręgu inteligenckiego mitu. Nie chodziło bowiem o to, by cudzej opowieści przeciwstawić inną, własną opowieść, odmawiając w ten sposób przystąpienia do zaprojektowanej w micie i przez mit wspólnoty. Parnicki odrzucił mit nie dlatego, że był on polski czy inteligencki, lecz dlatego, że to mit. Odrzucił go w imię historii, i to historii rozumianej po swojemu – historii totalnej, „nieobejmowalnej”. Zwróćmy uwagę, że na to, aby TE CET w nazwisku autora zamieniło się w CE, zapracowały ściśle powiązane z sobą wydarzenia, które jedni mogliby nazwać dziejami powszechnymi w okresie od powstania do upadku Cesarstwa Hohenzollernów, inni – epoką po Soborze Watykańskim I, a jeszcze inni – historią, która od Komuny Paryskiej wiedzie do rewolucji październikowej. Dla samego Parnickiego historia ta prowadziła od dziadkowych wysiłków przeobrażenia się w Niemca, do tego, co roku 1920 wydarzyło się na małej stacji w Asziche, na granicy rosyjsko-chińskiej. Aby z historią tą się zmierzyć oraz spróbować ją zrozumieć, należało jednak odrzucić porządek opowieści.

Najbardziej rzucającą się w oczy cechą poetyki zajmującego nas utworu jest nieobecność właściwej narracji. W *Tożsamości* spotykamy wyłącznie dialogi, w których element opowiadania lub relacji o przebiegu wydarzeń pojawia się w postaci szczątkowej (z reguły w kwestiach któregoś z czterech metali) i swym charakterem nie odbiega od dramaturgicznych didaskaliów. Oczywiście, właściwość ta nie jest bynajmniej osobiliwością tego akurat dzieła. W pisarstwie Parnickiego tendencja do usunięcia tradycyjnego opowiadania (jak również redukcji elementów opisowych) nasilała się nieomal z powieści na powieść²⁶. Po utworach z lat sześćdziesiątych, a dokładniej – z okresu między *Słowem i ciałem* a *Palcem zagrożenia*, *Tożsamość* przejmuje rozwiązanie, w którego ramach narracja oraz jej korelat, narrator, ostatecznie znikły jako osobne płaszczyzny struktury dzieła, ich funkcje zaś zostały rozparcelowane między postaci tudzież coraz wyraźniej zaznaczającego swoją w dziele obecność piszącego to dzieło autora. Piszącego, lecz przecie ani nie opowiadającego o wydarzeniach w świecie powieściowym, ani też nie składającego relacji z przebiegu pisania powieści.

Nadawca utworu pozostawał wszechobecny w roli protokolanta dialogów oraz redaktora zapisków, jakie pozostawili bohaterowie. Pisał o *Tożsamości* Barańczak:

Skoro powieść przedstawia się nam jako coś w rodzaju protokołu podsłuchanych dialogów, a protokół nie może przecież stworzyć się sam, wobec tego niech protokolant ujawni się [...] ²⁷.

„Protokolantem” będzie oczywiście autor, choć nie bezpośrednio, lecz przez grupę upersonifikowanych konwencji literackich, z jakich w danej chwili czyni użytek.

Pomysł z protokolantami nawiązuje do i rozwija koncept, jakim w *Łagodnej* posłużył się Fiodor Dostojewski. Przypomnijmy, rosyjski pisarz w ten sposób wyjaśniał sens określenia „opowiadanie fantastyczne”, które zamieścił w podtytule:

[...] przebieg opowieści obejmuje kilka godzin [...] i ma kształt nader zawikłany: bohater mówi sam do siebie, to znów zwraca się jak gdyby

²⁶ Pierwszą powieścią złożoną tylko z dialogów była już *Śmierć Aecjusza* (1966).

²⁷ S. Barańczak: *Dowód tożsamości*. W: *Idem: Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*. Warszawa 1973, s. 184. (Pierwodruk: „Twórczość” 1971, nr 9).

do niewidzialnego sędziego. [...] Gdyby stenograf mógł go podsłuchać i wszystko zanotować – tekst wypadłby nieco bardziej chropowaty, surowy aniżeli u mnie; ale, jak mi się zdaje, proces psychologiczny chyba pozostałby nie zmieniony. Otóż ta hipoteza o stenografie, który wszystko zanotował (po czym ja bym opracował to literacko), stanowi właśnie to, co w tym opowiadaniu traktuję jako element fantastyczny²⁸.

Skoro przynajmniej niektóre z „klasycznie historycznych” powieści Parnickiego oparte zostały na podobnej – tyle że utajonej – iluzji doskonałej stenografii, to były one również powieściami „fantastycznymi”. Koncept z zespołem protokolantów wypada więc uznać za przekorną, autoironiczną demonstrację konwencji.

Jak wiadomo, przedmowę do *Łagodnej* Michaił Bachtin uczynił punktem wyjścia swoich rozważań nad specyfiką strategii narracyjnej Dostojewskiego. Polegać ona miała na „radikalnie nowej pozycji autora wobec przedstawionego człowieka”²⁹. Przypomnijmy, że istotą powieści polifonicznej nie jest wcale narracyjny wielogłos, mnogość równorzędnych punktów widzenia, a tym bardziej – zróżnicowanie stylistyczne. Kluczową kwestią jest właśnie to, że autor rezygnuje z dominacji nad bohaterem, wchodząc z postacią w relacje dialogowe. Wspomniany wielogłos narracyjny, mnogość punktów widzenia czy też „fantastyczny” koncept z *Łagodnej* – to wyłącznie przykłady możliwych rozwiązań, pozwalających na tego rodzaju strukturalne „przemieszczenie” autora względem postaci, aby możliwe się stało nawiązanie między nimi stosunków dialogowych (oczywiście, dialogowych w rozumieniu Bachtinowskim).

Publikacja *Tożsamości* zbiegła się w czasie z polską premierą *Problemów poetyki Dostojewskiego*. Może dlatego w omówieniach krytycznych z tamtego okresu łatwo odnaleźć stwierdzenia, które nawiązują do koncepcji Bachtina. Czytamy więc, że „naturą tego świata [tj. świata powieści *Tożsamość* – K.U.] jest [...] dialogowość”³⁰ lub że „Parnicki nie przyjmuje żadnego określonego narratora [...] myśl autorska [...] nie wyodrębnia się jako myśl nadrzędna”³¹. Do idei powieściowej polifonii (a także odnowionej przez Bachtina

²⁸ F. Dostojewski: *Łagodna. Opowiadanie fantastyczne*. Przeł. G. Karński. W: F. Dostojewski: *Dzieła wybrane*. T. 3. Warszawa 1984, s. 740.

²⁹ M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przeł. N. Modzelewska. Warszawa 1970, s. 87 – podkr. autora.

³⁰ W. Jamrozia: *Glosa do Parnickiego*. „Nurt” 1971, nr 9.

³¹ W. Maciąg: *Parnicki, czyli historia jako labirynt*. „Życie Literackie” 1972, nr 30.

pojęcia *menippeí*) nawiązał Mieczysław Jankowiak w rozprawie *Przemiany poetyki Parnickiego*:

Przyłożywszy do utworów Parnickiego stare miary artystyczne (między innymi interpretując je jako powieści homofoniczne), można wyjaśniać konstrukcję bohatera akurat na opak: zamiast konstatować usamodzielnienie się bohatera w strukturze powieściowej, stwierdza się, że „bohater Parnickiego traci nieomalże samodzielny byt”. Dzieje się chyba coś przeciwnego: Pan Z. z *I u możliwych dziwny* zyskał dużą samodzielność, a jego słowo służy już nie tylko celom charakteryzującym lub stylizacyjnym, jego wypowiedzi o sobie lub o innych są pełnowartościowym głosem w powieściowej dyspucie – w owej „polifonii równorzędnych głosów”³².

Akcent polemiczny w wypowiedzi Jankowiaka wziął się stąd, że w literaturze przedmiotu zaznacza się również stanowisko przeciwnie, zgodnie z którym utwory Parnickiego zmierzają ku jednojęzyczności. Omawiający *Tożsamość* inny recenzent odrzuca kategorię dialogowości, gdyż – jak stwierdza – odautorską narrację prowadzą protokolanci, a skoro tak, to powieści Parnickiego należałoby uznać jedynie za „utwory narracyjne o nadzwyczaj rozbudowanych partiach dialogowych”³³.

Głównym problemem okazała się kondycja bohaterów Parnickiego. Coraz silniej podkreślana tekstualność tej prozy mogła skłaniać do wniosku, że tekstowy jest również status postaci, które nie mają bytowej autonomii i zależą wyłącznie od mówiącego (lub piszącego) o niej podmiotu, w ostatecznym rachunku – od twórcy powieści jako wszechwładnego kreatora. Stąd myśl, że postaci są tylko wewnętrznym głosem piszącego, jedną ze stron jego osobowo-

³² M. J a n k o w i a k: *Przemiany poetyki Parnickiego*. Bydgoszcz 1985, s. 15. Odwołując się do Bachtina za pośrednictwem Danuty Danek, o „dwugłosowości” wypowiedzi bohaterów, „nastawieniu komunikatu na cudzy komunikat” pisała Małgorzata C z e r m i ń s k a: *Czas w powieściach Parnickiego*. Wrocław 1972, s. 48 (wcześniej to samo zjawisko autorka nazywała „zwielokrotnioną perspektywą autotematyczności”; zob. E a d e m: *Autotematyczność i dystans czasowy w powieściach Parnickiego*. W: *O prozie polskiej XX wieku. Materiały z ogólnopolskiej konferencji w Toruniu, listopad 1968*. Red. A. Hutnikiewicz i H. Zaworska. Wrocław 1971, s. 315). W swojej książce Antoni Chojnacki pisał z kolei o „polifonicznej wizji świata i historii”, której nie mogłaby ukazać „żadna forma narracji tradycyjnej”, co powieści Parnickiego doprowadzić miało do „jednojęzyczności”, ale rozumianej jako obecność w tekście samych tylko wypowiedzi postaci („quasi-dokumentów”). Narracja bowiem została „wyeliminowana”. Zob. A. C h o j n a c k i: *Parnicki. W labiryncie historii*. Warszawa 1975, s. 161, 163, 167 (rozdział, do którego się odwołuję, został wymownie zatytułowany – *Dialog z historią*).

³³ J. W e g n e r: *Historiozof autobiografem*. „Współczesność” 1971, nr 15.

ści, każdy zaś dialog u Parnickiego to albo jawny, albo zakamuflowany „dialog urojony”, jaki za pośrednictwem fikcyjnych nadawców prowadzi z sobą sam pisarz.

Szczególną popularność zyskała teza interpretacyjna Jacka Łukasiewicza oraz wprowadzona w ślad za nią kategoria Narratora Głównego. Omawiając czwarty tom *Nowej baśni*, zatytułowany *Gliniane dzbany* (1966), krytyk pisał:

Pielgrzym Parnickiego jest narratorem wszystkich jego powieści, poczynsz od Końca „Zgody Narodów” [...]. Jego stylem przemawiają wszystkie postacie, wszystkie są jego głosami wewnętrznymi – w pewnym przynajmniej stopniu. Wszystkie są „osobami” w jego niespokojnym, nerwowym „dialogu wewnętrznym”³⁴.

Wpisujący się w topos pielgrzyma Narrator Główny – i tę kwestię Łukasiewicz mocno podkreślał – był oczywiście kreacją. Można go uważać za reprezentanta autora czy wręcz wpisany w dzieło „obraz autora”, nie można go jednak z autorem utożsamiać. Wszelako w następnych utworach związek między nadawcą wewnętrznym i realnym autorem został zacieśniony, a jednocześnie na tyle mocno wyeksponowany, że Małgorzata Czermińska napisała:

Określenie Łukasiewicza „Narrator Główny” przestaje być metaforą. Z perspektywy *Zabij Kleopatrze* wszystkie powieści naprawdę są dziełem tego samego opowiadacza, a ponieważ sytuacja narracyjna zostaje ujawniona, co więcej zostaje z czasem ustawiona w centrum, świat przedstawiony jawi się jako kreacja. Narrator Główny odsłania oblicze Demiurga³⁵.

Owego zaś Demiurga łatwiej zidentyfikować z autorem niż Pielgrzyma. W roku 1970, po publikacji *Palca zagrożenia*, *Muzy dalekich podróży* oraz *Tożsamości* taka identyfikacja mogła się wydawać zasadna, a nawet bezsporna.

Tak oto literatura przedmiotu dotarła do jeśli nie sprzecznych, to paradoksalnych rozstrzygnięć: okazało się, że redukcja narracji doprowadziła do jej transparentności, a jednocześnie w owej transparentnej formie (np. iluzja doskonałej stenografii) narracja stała

³⁴ J. Łukasiewicz: *Gliniane dzbany*. W: *Idem: Republika mieszanców*. Wrocław 1974, s. 240. (Pierwodruk: „Twórczość” 1967, nr 4).

³⁵ M. Czermińska: *Autotematyczność...*, s. 317–318. W pracy *Czas w powieściach Parnickiego* sąd ten został ujęty w inną formułę: „Poczynając od powieści »Zabij Kleopatrze«, Narrator Główny ujawnia się jako »autor wewnętrzny« (rozciągając także swe prawa wstecz, na wszystkie poprzednie teksty)” (s. 100).

się wszechobecna. W dialogu postaci rozpoznano formę monologu wewnętrznego. Bohater wreszcie, owszem, uniezależnił się od słowa opowiadacza, ale przy okazji utracił realność (iluzję realności) swego istnienia, tym samym wyzbywając się bytowej niezależności (jej iluzji).

Owszem, poszukiwano formuł kompromisowych. Omawiając *Muzę dalekich podróży*, recenzent stwierdzał, że mamy do czynienia z „polifoniczną narracją, która tylko pozornie, formalnie jest dialogiem”³⁶. Rozumiemy: dialog jest „pozorny”, ponieważ stanowi zakamuflowany monolog pisarza, będący „polifoniczną” (rozpisaną na głosy) opowieścią o sobie samym, o własnej biografii. Taka „polifonia” byłaby jednak zakamuflowanym monologiem...

Drogę rozwiązania problemu wskazał Mieczysław Jankowiak, niezależnie od tego, że sam jej do końca nie przemierzył. Zastanawiając się w artykule napisanym już w roku 1968, a opublikowanym w roku 1971³⁷, nad szczególnym charakterem strategii narracyjnej w *Słowie i ciele*, utworze, który – jak wiemy – został przywołany w *Tożsamości*³⁸, badacz zauważył, że jego specyfika wzięła się ze sproblematyzowania kwestii istnienia bądź nieistnienia bohatera (szerzej: zewnętrznej referencji wypowiedzi językowej). Zagadnienie – stwierdził Jankowiak – zostało przez pisarza ujęte w duchu fenomenologicznym: wypowiedź narratora-bohatera powieści (Chozroesa) kieruje się ku czemuś lub komuś, a tym samym „operacje podmiotu nadają byt sensom zdań, które z kolei ustanawiają świat przedstawiony”³⁹.

O powinowactwach między twórczością Parnickiego i myślą fenomenologiczną niedawno pisał również Filip Mazurkiewicz⁴⁰. Nie odwoływał się zresztą do Jankowiaka, inspiracją i punktem wyjścia były dla niego postulaty metodologiczne Stefana Szymbutkiego⁴¹, acz-

³⁶ S. Stabryła: *Autobiografia na głosy*. „Twórczość” 1971, nr 6, s. 113.

³⁷ Zob. M. Jankowiak: *Sztuka narracji w powieściach Parnickiego*. W: *O prozie polskiej XX wieku...*, s. 342–343. Por. Idem: *Przemiany poetyki Parnickiego...*, s. 82–83.

³⁸ Zdaniem Jankowiaka, powodem skojarzenia z sobą przez autora obu powieści była chęć podkreślenia, że są to „utwory przełomowe, zamykające jeden etap oraz otwierające następny” (ibidem, s. 144).

³⁹ M. Jankowiak: *Sztuka narracji...*, s. 343.

⁴⁰ F. Mazurkiewicz: *Powieść dziejowa Teodora Parnickiego. Na przykładzie I tomu „Nowej baśni”*. W: *Inspiracje Parnickiego*. Katowice 2000.

⁴¹ Zob. S. Szymbutko: *Zrozumieć Parnickiego*. Katowice 1992. Praca ta odegrała w refleksji nad twórczością Parnickiego istotną rolę z uwagi na konsekwentnie broniące i dowodzone stanowisko, iż w twórczości autora Końca „Zgody Narodów” wypowiedź językowa zawsze odnosi się do zewnętrznego wobec niej bytu. Zob. także

kolwiek zostały one skorygowane w duchu husserlowskim. Nowa propozycja intryguje, ponieważ Mazurkiewicz skupił się na tym, co Jankowiak wprawdzie zauważył – adresatka listów Chozroesa, Markia, nie jest wcale czystym, lecz historycznym przedmiotem intencjonalnym – ale nie przywiązał do tego spostrzeżenia większej wagi, stwierdzając na koniec:

Począwszy od tej [tj. *Słowa i ciała* – K.U.] powieści, trwa w dziełach Parnickiego gra czystymi przedmiotami intencjonalnymi [...] ⁴².

W późniejszej książce takie stanowisko nasunęło Jankowiakowi następujący wniosek:

Markia i inni bohaterowie listów Chozroesa są jego wizją senną; u podłoża powieściotwórczych zabiegów narratora znajduje się poetyka marzenia ⁴³.

Otóż „gra czystymi przedmiotami intencjonalnymi” czyni z podmiotu wypowiedzi ubogiego krewnego romantycznego ironisty karykaturę Demiurga, który – uwięziony we własnej wypowiedzi – nie potrafi się przebić do rzeczywistości. Nic dziwnego, że rezultaty takiej rozgrywki będą nadzwyczaj skromne:

Autobiograficzna spowiedź Chozroesa, który przed konsekwencjami egzystencjalistycznej filozofii broni się dowcipną zabawą w boskiego twórcę świata, odsłania wewnętrzną sprzeczność przyjętej przez narratora poetyki. W ostatecznym rozrachunku samowiedza literacka Chozroesa jest tylko sobą i niczym więcej ⁴⁴.

Jak widać, w tym wypadku fenomenologiczna *epoché* nie na wiele się zdała. Zatoczywszy koło, wróciliśmy do kreacjonizmu, będącego jedynie odmianą tak nie milego Husserlowi stanowiska psychologistycznego, z jego subiektywizmem, relatywizmem i sceptycyzmem.

późniejsze artykuły tegoż autora, a zwłaszcza: Parnicki – ostatni pisarz bytu. W: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*. Red. A. Brodzka i L. Burska. Warszawa 1996; Parnicki: między historią a literaturą. Od „Aecjusza ostatniego Rzymianina” do „Słowa i ciała”. „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 1. (Przedruk w S. Szymutko: *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*. Katowice 1998).

⁴² M. Jankowiak: *Sztuka narracji...*, s. 343–344.

⁴³ M. Jankowiak: *Przemiany poetyki Parnickiego...*, s. 89.

⁴⁴ Ibidem, s. 100.

Tymczasem dla Mazurkiewicza „powieść dziejowa” (bo już nie tylko historyczna) z a w s z e wychyla się ku pozatekstowej podstawie historii:

[...] w koncepcji Parnickiego literatura jest mediacją między tekstowym a ostatecznie, w horyzoncie literackiej wypowiedzi, pozatekstowym, dziejowym⁴⁵.

Pozostaje – bagatela – pytanie, jak to wszystko możliwe, skoro tym razem przedmiot intencjonalny naszej wypowiedzi nie jest nam dany w zjawisku, lecz wyłącznie zapośredniczony w innej wypowiedzi. Jest to pytanie o możliwość fenomenologii historii.

Mazurkiewicz próbuje odpowiedzieć, dając za przykład epizod z pierwszego tomu *Nowej baśni*, w którym Łukasz Zydzięta, pisząc, odtwarza okoliczności gwałtu na Przecławie:

Materialne i formalne składniki wypowiedzi Łukasza są pochodnymi jego własnych przeżyć, zaś intencjonalny wskaźnik kierunkowy owej wypowiedzi skierowany jest ku historii Przecławu. Albo inaczej: *signifié* jest „po stronie” doświadczenia nadawcy, *signifiant* natomiast – „po stronie” kijowskiej księżniczki, dochodzi zatem do drastycznego rozdzielenia obu stron znaku. Pytanie jednak brzmi: rozdzielenia – czym? [...] Pomiędzy jest historia, nieustanne dzianie się, w którym Łukasz uczestniczy. Własne egzystencjalne oraz własne dziejowe (własne bycie) czynią jakby wyłom w granicy między światem (tym, co wkracza w porządek świadomości) a – zgodnie z Nietzscheańskim rozróżnieniem – zaświatem (tym, co poza: świadomością, czasem). Łukasz (każdy z nas) nie może siebie przekroczyć, wyjść poza siebie, toteż w inną (cudzą) historię wybiera się – by tak powiedzieć – ze sobą, on w tę historię całego siebie zabiera, albo raczej w siebie jej poszukuje, tylko w sobie może ją odnaleźć: nie poprzez przedstawienie, ewokację, lecz poprzez jej przeżycie⁴⁶.

Dziwne: to, co „rozdziela” (dwie strony znaku), jest zarazem „wyłomem”. Tylko bowiem nasza własna dziejowość zjawia się przed nami. Każda inna musi już być zapośredniczona. Zwróćmy uwagę, że nasza dziejowość, ów przedziwny „rozdzielający wyłom”, pozwala nam dążyć ku dziejowości innej, a zarazem nas przemieszcza, co z kolei zmusza do skorygowania naszych dążeń. Skoro bowiem „zabieramy całego siebie”, to zabieramy również „nieustanne dzianie się”, a więc to, co obie strony znaku „rozdziela”. Jeśli zaś odnajdujemy historię w „nieustannym dzianiu się”, to wszelka historia musi

⁴⁵ F. Mazurkiewicz: *Powieść dziejowa Teodora Parnickiego...*, s. 119.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 112–113.

się okazać powtórzeniem historii, w której jedynym, co można odzyskać (przeżyć), jest doświadczenie utraty zdarzenia (czegoś lub kogoś) jako przedmiotu historii! „Negocjacje” literatury między znakovym i pozaznakowym nigdy nie kończą się porozumieniem (choć w każdej chwili mogą się zakończyć zerwaniem). To, co Filip Mazurkiewicz nazywa – kolejno – „odzyskiwaniem minionej historii”, „drogą do esencji, istoty bytu”, „odzyskaniem raz zaistniałej historii”, a wreszcie – „wejściem w pozajęzykowe i poza-swoje”⁴⁷, jest możliwe wyłącznie jako powtarzanie doświadczenia utraty na pozór tylko odzyskiwanego lub zdobywanego skarbu dziejowości. Właśnie na tym polega nasze doświadczenie historii – na odkryciu nicestwienia dziejów. Fenomenologia historii okazuje się fenomenologią czasu jako nicestwienia właśnie, ontologicznego „zapadania się” wszystkiego, co jednokrotne.

Podsumujmy: dialogowy charakter wypowiedzi bohaterów Parnickiego był następstwem takiego ujęcia problemu istnienia zewnętrznego przedmiotu, które odpowiadało stanowisku fenomenologicznemu. Unaoczniająca narracja została zastąpiona wypowiedzią nakierowaną na analizę danych hyletycznych w zjawisku (np. cudzych wypowiedzi). Wszelako piarstwo Parnickiego z lat sześćdziesiątych nie tylko ukazywało dialogowość wszelkiej wypowiedzi (czy to mówionej, czy to pisanej). Przyniosło również fenomenologię dialogu, zajmując się powodami, dla których dialogowość słowa jest koniecznością. Odpowiedź brzmiała: dialog toczy się bez początku i bez końca, albowiem nie ma możliwości dotarcia do czegoś, co by stabilizowało sens i powstrzymywało ruch słowa. Nie istnieje żaden absolutny moment dziejów, jak również – żaden moment jedności słowa.

Tak więc krytyczna radykalizacja fenomenologii pociągnęła również za sobą radykalizację dialogiki. Dla Bachtina bowiem istniał pewien nieprzekraczalny horyzont dialogu, mianowicie – wyabstrahowana jedność ludzkiej świadomości. Uczony pisał:

[...] siła rozwarstwiająca i różnicująca ogólny język literacki kryje się w jego stronie przedmiotowo-znaczeniowej i ekspresywnej, czyli w stronie intencjonalnej [...] ⁴⁸.

Niemniej owa „siła rozwarstwiająca i różnicująca” miała być otomowana, i to z dwóch stron:

⁴⁷ Ibidem, s. 113.

⁴⁸ M. Bachtin: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 121.

[...] wszystkie języki uczestniczące w społecznym sporze języków [...] stanowią swoiste punkty widzenia, poglądy na świat, szczególne formy słownego rozumienia świata, odrębne horyzonty przedmiotowo-znaczeniowe i wartościujące. [...] Jako takie spotykają się one i współistnieją w świadomości ludzi i, przede wszystkim, w twórczej świadomości artysty-powieściopisarza⁴⁹.

Z jednej strony mamy pojedynczy, konkretny punkt widzenia, czyli światopogląd: niby atom, którego rozbić czy rozdrobnić już się nie da. Z drugiej – mamy jedność świadomości, w której zjawia się wiele takich punktów, i jest to świadomość *m o d e r u j ą c a*, skoro owe różnorodne głosy „spotykają się i współistnieją w niej”, nie naruszając jedności, to znaczy nie rozwarstwiając ani nie różnicując owej świadomości w obrębie jej samej.

Uchylając oba ograniczenia, Parnicki nie chciał otamowywać „sił rozwarstwiających i różnicujących”, nie chciał redukować „mnogości” swego tekstu. Dzięki temu jego dialog mógł mieć zarazem historyczne i tekstowe znamię.

Trzeba było oczywiście zapłacić za to pewną cenę. Narzekał krytyk:

Ale odnoszę z niepokojem wrażenie, że Parnicki czyni swój styl zbyt sztucznym, a w wyniku tego i tak olbrzymi „dystans domysłu” (określenie Kazimierza Wyki), jaki jest między wydarzeniami i ich świadkiem, dodajmy – między wydarzeniami, świadkiem-bohaterem i ich widzom-czytelnikiem, zyskuje zbyt wiele spotęgowania. Wiele wątków ginie w meandrach słowa bluszczowato rozrodzonego⁵⁰.

Cóż, słowo, które pleni się coraz bardziej, na podobieństwo bluszczu; jego meandry, w których zatracą się wątki – to jest właśnie słowo poddane ciśnieniu „rozwarstwiających i różnicujących sił”, jakie napierają od strony pozatekstowego zewnątrz, bo tylko w ten sposób – przesunięciem sensu w obrębie słowa – owo zewnątrz może się w nim odcisnąć. Jest to więc słowo heterogeniczne, dlatego też podmiot traci nad nim kontrolę, dlatego mu się ono wymyka, przemieniając się w słowo racjonalistycznego, logicznego i retorycznego upojenia. To słowo-mieszaniec, ni to greckie (klasyczne), ni to barbarzyńskie. To słowo mediujące bez końca między zdarzeniem a znaczeniem, w konsekwencji – uwikłane w pośrednictwo

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ M. Sprusiński: *Labirynty świata Teodora Parnickiego*. „Literatura” 1972, nr 23.

między tekstowym i dziejowym w sobie samym (tj. między zdarzeniem a znaczeniem samej wypowiedzi). Takie jest właśnie dialogowe słowo Parnickiego.

4

Funkcjami narracyjnymi w powieściach Parnickiego zostały obarczone również wypowiedzi postaci. Było to możliwe dlatego, że – jak powiada, odwołując się do teorii aktów mowy, kanadyjska teoretyk Gillian Lane-Mercier – w samym dialogu powieściowym immanentnie obecne są również elementy opisowy i narracyjny:

[...] wszelka wymiana słowna zawiera pewien zbiór informacji, które „opisują” rozmówców w płaszczyźnie socjologicznej, psychologicznej i ideologicznej, podczas gdy pragmatyczny wymiar illokucji nadaje jej dynamizmu niezbędnego w dwustronnych interakcjach jako takich⁵¹.

Innymi słowy, nie tylko właściwe opowiadanie, bo również dialog rozwija „fabułę, akcję czy treść” powieści. Dlatego „komponent dialogowy [...] może w pewnych granicznych przypadkach sam unieść całość opowiadania”⁵².

Wypowiedzi person mają w utworach Parnickiego swoją specyfikę, co nie umknęło uwadze badaczy. Pisała Małgorzata Czermińska:

Stosowana przezeń [Parnickiego – K.U.] technika powieści epistolarnej, dziennika itp. sprawia, że narrator usytuowany jest zawsze w chwili aktualnej wobec opowiadanego zdarzenia. [...] Usytuowany jest w określonym punkcie obserwacji przesuwającym się wraz z przebiegiem zdarzeń i znajduje się w toku ich rozwoju, nie znając ich zakończenia [...] ⁵³.

Badaczka mówi wprawdzie o narratorze, ale – po pierwsze – chodzi o narratora-bohatera, po drugie zaś – niwelacja dystansu między wypowiedzią a zdarzeniem, między podmiotem wypowie-

⁵¹ G. Lane-Mercier: *Analiza dialogu powieściowego*. Przeł. A. Dutka. „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 3–4, s. 151.

⁵² Ibidem, s. 154.

⁵³ M. Czermińska: *Autotematyczność...*, s. 323. Por. Eadem: *Czas w powieściach Parnickiego...*, s. 52.

dzi a uczestnikiem zdarzeń sprawi, że nie sposób zachować tradycyjnego rozumienia pozycji opowiadacza jako czy to w ogóle zewnętrznej względem czasowego horyzontu opowiadanej historii, czy to umiejscowionej w granicy, w linii tego horyzontu. Mówiący bohaterowie Parnickiego są jakby wrzuceni w potok zdarzeniowości czy dziejowości i, co najwyżej, usiłują się zeń „wychylić”. Tym samym ich wypowiedzi będą się upodabniały do replik dialogowych, replik bądź to odnoszących się do cudzych wypowiedzi, bądź to będących reakcją na dostrzeżoną zmianę w konfiguracji zdarzeń. W takiej sytuacji opowiadanie będzie istniało wyłącznie jako możliwość opowiadania, zresztą taka możliwość, jaką każda wypowiedź dialogowa, co prawda, sygnalizuje, ale jednocześnie odkłada ją „na później”, na moment, gdy wymiana replik ustanie i gdy cały dialog będziemy mogli ogarnąć z perspektywy, jaką stwarza konkluzja lub rozstrzygnięcie perypetii, a więc z perspektywy całościowego sensu oraz z perspektywy podmiotu całej historii... Nie trzeba dodawać, że w powieściach Parnickiego taki moment będzie konsekwentnie odraczany aż do samego ich końca, a nawet poza ten koniec.

Nie ma tedy powodu, aby podmiot wypowiedzi oraz uczestnika zdarzeń traktować jako dwa różne lub zgoła dialektycznie przeciwstawne aspekty tej samej osoby. Pisanie, mówienie i działanie są w ujęciu Parnickiego tym samym, tj. aktywnością dialogową, związaną z partycypacją w niekończących się dziejach powszechnych. Tyle że zakładana tu jedność osoby ma charakter momentalny. Człowiek jest całkowicie zanurzony w dziejowości, a to oznacza, że w każdej chwili jedność tę również traci, aby ją następnie – w kolejnej chwili – odzyskać jako taką samą, choć nie tę samą, bo przemieszczoną, na przykład jako dialogującą z „uprzednią” jednością.

Michał Głowiński zauważył, że w prozie nowoczesnej dialog stopniowo się autonomizuje, uniezależnia od narracji. Powieści złożone z samych tylko rozmów między bohaterami, choć niezwykle rzadkie, znalazły się w „polu możliwości” gatunku. Z reguły – podkreślił uczony – są to utwory mające charakter dyskusji i konfrontacji ideologicznych⁵⁴. Niemniej, poczynając od lat sześćdziesiątych, dialog zyskał na znaczeniu w twórczości tych polskich pisarzy, którzy dążyli do maksymalnego zbliżenia planów przedstawiania i przedstawienia (wspomnijmy Białoszewskiego, Buczkowskiego czy późniejszych – Schuberta i Andermana).

⁵⁴ Zob. M. G ł o w i ń s k i: *Dialog w powieści*. W: *I d e m*: Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych. Warszawa 1973, s. 56.

Można wskazać na pewną analogię między twórczością Parnickiego i przywołaną tendencją, choć dostrzeżemy tu również kolosalną różnicę. Wymienieni pisarze uznają jednostkowe zdarzenie mowy za jedyne źródło słowa. Usiłując unaocznic to źródło, przekraczają granice terytorium literatury, dążąc ku zewnętrznej wobec niej zdarzeniowości. Parnicki najpierw chce tego samego, ale też natychmiast dostrzega, że wcale nie musi dążyć do źródła słowa, skoro ono samo – słowo dialogowe – uczestniczy w dziejach. Skoro zaś słowo dialogowe jest słowem dziejowym, nie trzeba się wyprawać nigdzie poza to słowo. Dlatego Parnicki mógł sobie pozwolić na ruch przeciwny, na ostentacyjne ujawnienie powieściowości.

Pisał Głowiński, że „dialog w powieści jest zgodny z regułami mówienia, kształtowany tak, jak mowa żywa, stanowi jej reprodukcję”⁵⁵. To spostrzeżenie z powodzeniem można odnieść do Białoszewskiego, Schuberta, Andermana oraz innych, którzy fonematyzowali pismo (literatury). Przypadek Buczkowskiego będzie dużo bardziej skomplikowany: mowa nie jest u niego „żywą”, lecz „archiwalną” – owszem, odtwarzaną, lecz ze świadomością, że pozostanie ona zawsze uwikłana w swój „nośnik-przechowalnik”, tj. pismo. Tymczasem wypowiedzi postaci Parnickiego, czy to odniesione do właściwości mowy potocznej, czy to skonfrontowane z radykalnie fonematyzowanym językiem bohaterów nowoczesnej prozy, będą się zdawały zupełnie odmienne, bardziej grafemiczne niż oralne, bez względu na to, czy bohaterowie Parnickiego akurat piszą czy mówią:

Wiele cech mowy postaci Parnickiego wskazuje, iż właściwym ich wzorem odniesienia jest p i s m o i charakterystyczne dla niego struktury. Taką cechą jest zatarcie g ł o s u postaci, niknie on w zestandaryzowanym toku powieściowej mowy, brakuje indywidualizacji wypowiedzi i uderza słabe powiązanie osoby z charakterem wypowiedzi⁵⁶.

„Piśmienność” mowy uznana została za istotną ekspozycję fikcyjności postaci, za świadectwo faktu, że bohaterowie funkcjonują w świecie umownym, literackim, a zatem – różnym od realnie historycznego. To dobry przykład tego, że teza o grafemiczności wypowiedzi bohaterów – podobnie jak teza o kreacyjnym charakterze tych wypowiedzi – prowadzi prostą drogą do stanowiska „radykalnie tekstowego”: istnieje tekst, tylko tekst, i nie ma niczego, co by tekstowe nie było.

⁵⁵ Ibidem, s. 43.

⁵⁶ B. O w c z a r e k: *Poetyka powieści niefabularnej*. Warszawa 1999, s. 153–154.

Zdaniem natomiast Doroty Heck,

styl Parnickiego [...] okazuje się śladem wewnętrznych dysput – wszechstronnych przemyśleń. Tą drogą dialog między rozmaitymi racjami [...] ze skomplikowanego tekstu pisanego przeobraża się w rozmowę, w zapiisaną mowę⁵⁷.

Widać, że autorka zakłada istnienie pewnej świadomościowej instancji, może kogoś pokroju Narratora Głównego, który prowadzi „wewnętrzną dysputę” z samym sobą. Śladem owej nadrzędnej świadomości jest jedność stylu. W toku zaś dysputy stanowiska i „punkty widzenia” coraz bardziej się autonomizują, „odrywają” od nadrzędnej świadomości, umownie (tak jakby) substancjalizują się. „Dialog urojony” przeobraża się w dialog (tak jakby) realny. Mamy więc do czynienia z jakąś *quasi*-oralnością, „oralnością wtórną, czyli zależną od piśmienności [która – K.U.] występowałyby w powieściach-dialogach”⁵⁸. Jednak zapożyczona od Waltera Onga kategoria „oralności wtórnej” niewiele wyjaśnia, skoro pod tym pojęciem myśliciel rozumiał mowę ery telekomunikacyjnej, mowę, jaka dociera do nas dzięki elektronicznym środkom przekazu⁵⁹...

Problem nie jest łatwy do rozwiązania, ponieważ w tekście utworu znajdziemy argumenty zarówno na rzecz tezy, że wypowiedzi bohaterów są prymarnie mówione, jak i stanowiska, że mamy do czynienia z dominacją pisma. Za charakterem oralnym przemawiałyby obecność wypowiedzi niepełnych, zdań urwanych wskutek wtrąceń interlokutora:

Ksiądz prałat Bernier: [...] Może więc [...] jasno postawię sprawę a definitywnie: inicjatorem rozmowy, jaką odbyłem [...] z feldfeblem Parnitzki, nie był feldfebel Parnitzki, nie był też ksiądz Bernier, ale...

Major Pochwa: Niech pan pułkownik natychmiast zmusi świadka do milczenia. Żądam tego w obronie najżywotniejszych zaiste interesów...

Pułkownik: Zarządzam przerwę.

T, s. 84–85

– lub ich umyślnego zawieszenia, pozostawienia niedopowiedzianych treści domyślności partnera, na przykład:

⁵⁷ D. H e c k: *Od baśni do rozmowy. „Piśmienność” a „oralność” w prozie Parnickiego*. W: *Świat Parnickiego...*, s. 99.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Zob. W.J. O n g: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przeł. i wstępem opatrzył J. J a p o ł a. Lublin 1992, s. 182–185.

- Tak jest, panie nad...
- Nie zrażacie się jednak. Wierzycie, iż nadejdzie taki czas... Gdyście się myli dzisiaj, jak byliście ubrani?

T, s. 10

Ten fragment pokazuje także, iż bohaterom przydarzają się omyłki na zasadzie automatyzmu językowego. Gdy Wang poleca przesłuchiwanemu Augustowi, by nie tytułował go „panem nadporucznikiem”, ten kilkakroć odruchowo sięga po zabroniony zwrot, by zorientowawszy się, urwać w połowie słowa. Podobnie dzieje się podczas pierwszej rozmowy dowódcy armii z dowódcą dywizji.

Odnotujmy wreszcie, że postaci, zastanawiając się nad znaczeniem cudzej wypowiedzi, uwzględniają niekiedy jej fonetyczne właściwości. Przykładem niech będzie rozmowa o tonie, jakim Ingrid Jakobsen wymówiła niemieckie słowo *zeitgenosse* (zob. T, s. 163–164).

Musimy jednak pamiętać, że ważną rolę w powieści odgrywa niewystępująca fonetycznie różnica między „tz” a „c” – chodzi o dwa różne warianty zapisu rodowego nazwiska pisarza. Wang pyta Augusta:

Jeżelibyście byli Augustem Müller czy Schmidt, czy nawet Knabe, a nie Augustem Parnitzki – właśnie Parnitzki, nie Parnicki – też byście z taką zaciętością i uporem pchali mnie na ten trop?

T, s. 25

Z kolei dowódca armii, przedstawiając się bohaterom jako „emancja autorska”, różnicę ortograficzną opisuje. Trudno rozstrzygnąć, czy powodem jest niewypowiadalność tej różnicy, czy też po prostu chodzi o jej podkreślenie, uwypuklenie:

Witam państwa w charakterze emanacji osobowości autora powieści „Tożsamość”. [...] Przedstawić się więc muszę państwu właśnie w chwili obecnej jako Teodor Parnicki. Teodor bez HA po TE, a Parnicki przez CE, a nie przez TE CET.

T, s. 173

Jednoznacznej interpretacji nie poddaje się fakt, że podczas przesłuchania Aleksandra Bernier niemieckie nazwiska wypowiadała zgodnie z fonetyką francuską (co było swego rodzaju demonstracją). Protokół zanotował formę „REMÉ” zamiast Römer (T, s. 97) oraz „BIZMÁR” zamiast Bismarck (T, s. 99). Nawet do Chozroesa-Pochwy Aleksandra zwróciła się *per* „major POSZWÁ” (T, s. 97). Ale też bohaterka musiałaby mieć wgląd w powstający właśnie protokół roz-

mowy, w której sama obecnie bierze udział, skoro nie zreprodukowała słyszanej przez siebie wymowy nazwisk Römer oraz Pochwa, a odczytała – tyle że podług reguł innej, francuskiej fonetyki – ich z a p i s.

Wymowne, że relikty oralne (np. przysłowia – tak ważne dla Onga) zawsze są traktowane jako elementy inności, zaczerpnięte z obcego języka (co najczęściej można i należy rozumieć również dosłownie). Podobnie dzieje się z wyrażeniami i frazeologizmami wziętymi z polszczyzny potocznej, które zawsze będą ujmowane w cudzysłów i do których bohaterowie zawsze zachowają dystans. Jeżeli zaś – wyjątkowo – dzieje się inaczej, to wykorzystanie potocznego frazeologizmu uznane będzie za nietakt.

Dla ilustracji wybrałem epizod z *Przeobrażenia*, bo pokazuje on również subtelne poczucie humoru pisarza. Oto po dłuższej przerwie do objęcia obowiązków protokolanta wezwana została Rteć. Zmiana protokolanta łączy się z zamknięciem podrozdziału i otwarciem nowego. Zgodnie z zapowiedzią, w tekście pojawia się arabska cyfra „4”, a tuż pod nią wykrzyknienie: „...Matko Boska! ależ gapa ze mnie...” (P, s. 325).

Okrzyk, jaki się wypsnął nowej protokolantce, choć niewinny, jest na tyle drastycznym naruszeniem stylistycznego *decorum*, że prezentuje się jako zabawna gafa. Trzeba się też nieco natrudzić (i dokuczyć niefortunnej protokolantce), by opanować sytuację i – *via* ironia – powrócić do stylowej normy:

Pan Newman: Do Matki Boskiej już także i metal rtęć władny jest ślać wołanie?

Pan Wang: Przewidziała treść „Palca zagrożenia” już metalu czterech tych także i instynktu religijnego nabycie w toku procesu ucłowieczania się. Choć nie przewidziała szybkości, z jaką od dość prymitywnego jeszcze panteizmu do katolicyzmu dotrą. Do katolicyzmu, co prawda, członkiń stowarzyszenia pod wezwaniem świętej Zyty dopiero: dowodzi tego okrzyk „gapa ze mnie”. I cóż pani zrobiła właściwie, że tak właśnie o sobie wyraża się?

P, s. 325

Ponieważ protokolanci znajdują się „w toku procesu ucłowieczania się”, wyposażeni zostali w rozmaite temperamenty⁶⁰. Skoro

⁶⁰ Gafa protokolantki, poza wszystkim innym, zdradza jej temperament. Rteć to postać impulsywna, nieco lekkomyślna, cokolwiek roztargniona, a zarazem – w myśl powiedzenia „co w sercu, to na języku” – szczerza. Przypisane członkom zespołu METALES CASADOS temperamenty odpowiadają zresztą naturze danego metalu. Dla przykładu, Platyna to przeciwieństwo Rteci – postać ostrożna, stateczna i... „mało

jednak nie są – jak na razie – osobami, pozostają wyłącznie charakterologicznymi typami. Właściwe postaci nie redukują się do charakteru, są postaciami w ruchu, otwartymi i dynamicznymi, definiującymi się, a jednocześnie przekształcającymi się w akcie wypowiedzi. Można by o nich powiedzieć to, co Bachtin mówi o bohaterach Dostojewskiego:

Wszyscy [oni – K.U.] odczuwają wewnętrzny stan niedopełnienia, a więc ewentualność wewnętrznej przemiany, która może unieważnić każdą ostateczną definicję z zewnątrz. Póki człowiek żyje, żywi nadzieję, że jeszcze nie osiągnął stanu dopełnienia, jeszcze nie wypowiedział swojego ostatniego słowa⁶¹.

Dlatego też Parnicki wcale nie musi indywidualizować mowy bohaterów w znaczeniu uczynienia z każdej osoby nosiciela stałego i rozpoznawalnego zespołu cech stylistycznych. Dialektyczny związek obu komponentów wypowiedzi – oralnego i pisemnego – sprawia, że bohaterowie późnych powieści Parnickiego wcale nie przestają być indywidualnościami, że tylko na pierwszy rzut oka sprawiają wrażenie nieodróżnialnych od siebie fantomów, „czystych głosów”, z których każdy posługuje się takim samym, ostentacyjnie nienaturalnym stylem.

Trudno więc autorowi *Tożsamości* przypisywać jakąś „grafocentryczną” opcję. Przecież już w *Słowie i ciele* pismo „zdefektowane”, „niegotowe” przeciwstawione zostało wizji pisma doskonałego, reprezentowanego w tej powieści przez normy klasycznej retoryki. Można by rzec, że „pisanina” Chozroesa i pseudo-Markii naznaczona została pewną „oralną skazą”, za której sprawą odbiega od ideału przemyślanego, gotowego, zamkniętego, skończonego dzieła.

Nie oznacza to jednak odwrotu od piśmienności w stronę oralności, lecz rozpoznanie, że to właśnie pismo „niegotowe”, a więc pisanie, jest jedyną historyczną i empiryczną formułą pisma, która dopiero w ramach tego, co Ong nazywa „odchyleniem cyrograficznym”, uległa metafizycznej idealizacji⁶². Odrzucając pismo jako metafizyczną idealizację pisania, Parnicki nie przeciwstawia mu mowy, lecz pisanie właśnie. „Oralizm”, tj. uznawanie „pierwotnej mówioności” za jedyne źródło pisma, to stanowisko, którego w ogóle nie uwzględnia. W istocie jednak źródłem wszelkiej wypowiedzi (czy to mówionej, czy to pisanej), będzie w y p o w i a d a n i e, nie tyle akt

lotna, jak zresztą i przystoi Platynie, metalowi najcięższemu podobno, jak głoszą podręczniki czy to chemii, czy mineralogii” (T, s. 244).

⁶¹ M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego...*, s. 89.

⁶² Zob. W.J. Ong SJ: *Oralność i piśmienność...*

illokucji, z definicji jednorazowy i niepowtarzalny, ile potencja illokucyjna postaci, to, że bohater może i chce dokonać takiego aktu, że – sięgnijmy po jedno z ulubionych słów Parnickiego – jest władny go dokonać.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że znacząca część współczesnej refleksji narratologicznej i – w ogóle – literaturoznawczej skłania się ku obronie bądź restytucji kategorii podmiotu. Nie inaczej dzieje się w naszym kraju. Gwoli przykładu, Michał Głowiński dowodził, iż

literackiej sytuacji narracyjnej nie można izolować od aktu mowy, który stoi u jej podstaw, nie można separować od samego aktu wypowiedzania. Wynika z tego, że narracja literacka jest nie do pomyślenia, jeśli odłącza się ją od podmiotu mówiącego. Opowieści nie opowiadają się same [...] ⁶³.

Z kolei Włodzimierz Bolecki postulował umieszczenie w centrum refleksji literaturoznawczej problemu modalności w dziele oraz modalności samego dzieła, a to dlatego, że „kategoria modalności wymusza uznanie obecności podmiotu w tekście wypowiedzi [...]” ⁶⁴.

Co prawda, w naszym wypadku nie mamy do czynienia z opowiadaniem, lecz wypowiedziami dialogowymi, wszelako – jak pamiętamy – również w replice jest obecny, lub przynajmniej może być obecny element narracyjny (ostrożniej: narracyjny potencjał), wynikający z „pragmatycznego wymiaru illokucji”. Co szczególnie dla

⁶³ M. Głowiński: *Narratologia – dzisiaj i nieco dawniej*. „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 28.

⁶⁴ W. Bolecki: *Modalność – literaturoznawstwo i kognitywizm*. „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 45. W świetle przytoczonego stwierdzenia szczególnie intrygująco przedstawia się następująca teza: „Teksty literackie [...] charakteryzuje niemożność określenia ich modalności, chociaż – jak dowodziłem – dopisywanie do nich modalności przez czytelników jest podstawowym sposobem ich istnienia w aktach odbioru” (s. 48). Wynikałoby stąd, że: a) w tekście literackim, ujętym jako całość, podmiot pozostaje nieokreślony; b) jeśli w akcie odbioru dzieła „dopisujemy” jakąś „ogólną” modalność, to istnieje ono dla nas w sposób nieprawomocny, to znaczy w sposób niezgodny z literaturoznawczą (podaną wcześniej) definicją tekstu literackiego; c) w odróżnieniu od wszystkich innych tekstów tekst literacki nie ma żadnej „ogólnej” modalności, lub też dialektyczne powiązanie jego modalności „częstkowych”, „lokalnych” czyni modalność „ogólną” tak bardzo złożoną, że niemożliwą do jednoznacznego określenia; d) ponieważ tekst literacki albo nie ma własnej modalności „ogólnej”, albo pozostaje ona nieoznaczalną, z mocy definicji jest tekstem niezrozumiałym (lub zrozumiałym częściowo) i niespójnym (lub spójnym lokalnie); e) tekst literacki można by ująć w kategoriach teorii chaosu, tj. jako uporządkowany jedynie lokalnie.

nas ciekawe, według Lane-Mercier właśnie akt illokucji ugruntowuje tożsamość postaci. Chodzi o to, iż akt wypowiedzania

pozwala [...] podmiotowi mówiącemu na stworzenie swej pewnej tożsamości, na „mówienie o świecie” i na nawiązanie stosunków z drugą osobą⁶⁵.

Byłaby to jednak tożsamość momentalna, funktor czy też korelat wypowiedzi. Z tego zapewne powodu autorka mówi o „pewnej tożsamości”, oczywiście – „pewnej” nie w sensie „niepowątpiewalnej”, lecz tożsamości *sui generis*, szczególnej, ograniczonej (w czasie), tożsamości na tę konkretną chwilę.

Wszelako rezygnując z opowiadania na rzecz partycypacji w dialogu – dialogu bez początku i bez końca – podmiot Parnickiego rozwarstwia się na instancje aktu komunikacyjnego. Nie tylko osobowe „ja” zwraca się ku osobowemu „ty”, ale również samo to „ja” rozwarstwia się na „ja-ty”, „ja-inny”. Właśnie zapętlenie uwikłania komunikacyjnego czyni wypowiedź „odsuniętą” od wypowiadającego i od momentu wypowiedzi. Wszystko to, co konkretne, jednostkowe, niepowtarzalne, staje się czymś na podobieństwo niknącego tła, w którego obrębie wypowiedź „pierwotnie” się zjawiała, aby natychmiast się od niego „oderwać”. Dialog zaprotokołowany będzie tylko ułamkiem „właściwej” wypowiedzi, utraconego bezpowrotnie zdarzenia mowy.

Zobaczmy, jak działa ten mechanizm i jakie są jego konsekwencje. Dowódca dywizji mówi do majora Römera:

[...] zaczerpnął pan tę niby to informację z dzieła, jakie szczęśliwy traf także i do moich skierował rąk. [...] We właściwym czasie dowie się pan (chyba iż nie dożyłby chwili owej), jakie mianowicie dzieło mam na myśli. Mieć jednak coś – cokolwiek bądź – na myśli zazwyczaj jest to tylko tyleż, co domyslać się; a domysłów błędnych więcej jednak bywa aniżeli trafnych. Chciałbym więc z góry zastrzec się, że bynajmniej jednak nie wyłączam możliwości popełnienia przez siebie błędu myślowego, czyli inaczej jeszcze stawiając sprawę: co mnie się wydaje pańskim długiem wobec pewnego Hiszpana, w rzeczywistości może być pańską w stosunku do tegoż Hiszpana pozycją wierzyciela albo inaczej jakoś dobroczyńcy. Bakalaureat teologii otrzymał pan w roku tysiąc osiemset pięćdziesiątym piątym, nieprawdaż? Dzieło, o którym mówię, ukazało się w pięćdziesiątym siódmym.

T, s. 109-110

Spróbujmy zinterpretować tę wypowiedź jako sekwencję następujących po sobie illokucji. Skoro dowódca dywizji sam wcześniej

⁶⁵ G. Lane-Mercier: *Analiza dialogu powieściowego...*, s. 151.

prosił Römęra, aby ten udawał szaleńca, jego wypowiedzi nie możemy uznać za próbę zdemaskowania pozornego jedynie wariata. Jest to w takim razie informacja dla obecnych przy rozmowie Działyńskiego lub Pochwy⁶⁶, że Römer jedynie szaleńca udaje, a znajomość daty śmierci biblijnego Jakuba ani nie wynika z „innoczasowości” majora, ani nie jest urojeniem wariata, lecz wiedzą wyniesioną z lektur biblioznawczych. Zwłaszcza Działyński jako lekarz i sądowy rzeczoznawca mógł być właściwym adresatem wypowiedzi jego ekscelencji. Zauważmy przy tym, że informacja udzielona została w taki sposób, by poinformowany nie wiedział, że to właśnie na prośbę dowódcy dywizji Römer odgrywa szaleńca. Działyński (i Pochwa) mają sądzić, że ekscelencja wszystkiego się domyślił. Zobaczmy jednak, co dzieje się dalej: okazuje się, że dowódca dywizji nie tyle się domyślił (nie tyle udaje, że się domyślił), ile raczej się domyśla (udaje, że się domyśla), przyjmując, że jego domysł wcale nie musi być trafny. Wypowiadający sam weryfikuje wiarygodność własnej informacji. W ten sposób uprzedza krytykę, jaką mógłby przeprowadzić ktoś, kto wie lub się dowie, w którym roku Römer obronił pracę licencjacką, i jeśli dotrze do dzieła, które dowódca dywizji przedstawił jako źródło Römęra. Korektę zatem wymusza nie tyle troska o ścisłość czy logiczną poprawność, ile konieczność pozostawania w zgodzie z faktycznymi danymi. Skutkiem zaś korekty wypowiadający swe wcześniejsze oznajmienie zmuszony będzie ostatecznie przedstawić jako hipotezę – nie da się wykluczyć (przynajmniej w tym momencie), że to z niedrukowanej pracy Römęra hiszpański bibliista zaczerpnął podaną przez siebie wiadomość. A skoro tak, to właściwy adresat nadal nie może wykluczyć ani tego, że major naprawdę oszalał, ani tego, że jest przybyszem z I wieku naszej ery (i dzięki temu zna datę śmierci Jakuba).

Według innej możliwości żadne hiszpańskie źródło tak naprawdę nie istnieje; opowieść o tym, jak i gdzie dowódca dywizji się z nim zetknął, to zwykła bajeczka, a wszelkie szczegóły (narodowość autora, data wydania) podane zostały tylko po to, aby bajeczkę uwiarygodnić. W tym wariacie nawet omówiona korekta byłaby elementem finezyjnej mistyfikacji – tezę, nad której wiarygodnością zgłaszający ją sam się zastanawia, i my chętniej rozważymy. Właściwy cel jego ekscelencji pozostawałby taki sam: naprowadzić von Działyńskiego na myśl (co nie znaczy: dać mu pewność), że Römer szaleńca tylko udaje.

⁶⁶ Świadkiem rozmowy jest również Wang, ale ten – przypomnijmy – był także obecny, gdy dowódca dywizji prosił, aby Römer odegrał rolę szaleńca. Jest zatem wtajemniczony od samego początku.

I jeszcze jedna możliwość: wszak Działyński należy do osób, przed którymi Römer miał odegrać komedię szaleństwa. Być może nic się nie zmieniło, a jego ekscelencja – inaczej niż wcześniej zakładaliśmy – chce zasugerować nieprzekonanemu, że major naprawdę może być wariantem. Wykorzystany sposób byłby, co prawda, dość ryzykowny, ale też wcale zręczny. Oto dowódca dywizji niby to daje do zrozumienia, że sam nie ma wątpliwości co do tego, że Römer gra komedię. Chwilę potem okazuje się, że p r a w i e nie ma wątpliwości. W kolejnej chwili – że to tylko domysł. Na koniec zaś wychodzi na jaw, że nie potrafi udowodnić tego, czego był niby to pewien.

Aby wypowiedź została zrozumiana, słuchacz (bądź czytelnik) jest zobowiązany określić dwa zasadnicze elementy kontekstowe, mianowicie – musi uchwycić intencję nadawcy, ustalić modalność tekstu (oznajmienie?, wyznanie?, kpina?, żart?, próba odwrócenia uwagi?); musi również ją traktować jako uwikłaną w bieg wydarzeń, jako komponent ich momentalnej konfiguracji. Wszelako wartości obu niewiadomych, tj. intencji nadawcy i momentalnej konfiguracji zdarzeń, nie można ustalić w sposób pewny. Nie da się bowiem określić ich warunków brzegowych, co powoduje, że nie sposób uwzględnić wszystkich elementów zdarzeniowej konfiguracji ani też wszystkich elementów konstytutywnych dla świadomości nadawcy. Musimy replikować, zanim unaoczni się sens wypowiedzi, w momencie gdy wciąż pozostaje on dla nas nie w pełni oczywisty. A ponieważ choćby sama tylko nasza replika zmienia konfigurację, musimy replikować po raz kolejny. Zwróćmy uwagę: ja nie replikuję dlatego, że zawsze jestem gdzie indziej niż partner dialogu, ale jestem gdzie indziej właśnie dlatego, że zawsze już replikuję.

Przyjrzyjmy się teraz bliżej sytuacji, którą można by mieć za zwrotną w całej powieści. Chodzi o wspomniane już przyznanie się do winy Augusta Parnitzki i następstwa tego aktu:

Feldfebel Parnitzki: Przyznaję się do winy [...].

Maciej Jakobsen: Zamykam przewód sądowy i przystępuję do ogłoszenia wyroku.

[...]

Dowódca armii: [...] Miał pan wykazać, że feldfebel Parnitzki istotnie winien jest zbrodni, za jaką karze się rozstrzelaniem.

Maciej Jakobsen: Wykazałem.

Major Pochwa: Niech pan raz jeszcze precyzyjnie sformułuje: co pan właściwie wykazał?

Maciej Jakobsen: Na zwłokę gra się tutaj, jak stwierdzam. [...] A więc formułuję: skoro feldfebel Parnitzki przyznał się do popełnienia zbrodni, jaką ustawy i przepisy czasu wojny...

Major Pochwa: A skąd ta pewność pana generała, że to właśnie feldfelbel Parnitzki przyznał się? To by było zastrzeżenie numer jeden. Numer dwa: czy istotnie przyznał się feldfelbel Parnitzki, czy w ogóle ktokolwiek bądź?

Maciej Jakobsen: Że feldfelbel Parnitzki przyznał się, słyszeli to wszyscy obecni tutaj.

Jan Wang: Czy ma pan generał dowód na to?

Maciej Jakobsen: Zapis protokolarny.

Major Pochwa: Właśnie przeglądam treść zapisu. Nie znajduję wzmianki, która by stwierdzała, że wszyscy obecni tutaj słyszeli, iż feldfelbel Parnitzki przyznał się do... i tak dalej, i tak dalej.

T. s. 209, 212–213

Rzeczywiście „i tak dalej”, bo za chwilę Chozroes-Pochwa zakwestionuje wiarygodność protokołów, na tym opierając linię obrony. Czy rozpaczliwej? Jakobsen oczywiście ma rację, mówiąc, że to „wykręty” (T. s. 215), „najobrzydliwsze spomiedzy sztuczek” adwokackich (T. s. 213), w ten bowiem sposób można by kwestionować realność wszystkiego i wszystkich⁶⁷. Ale przecież Pochwa ma swoją rację: protokoły naprawdę nie są żadnym dowodem realności tego, co zaprotokołowane. Wypowiedź oderwana od swego kontekstu sytuacyjno-zdarzeniowego traci również jedyne gwaranta własnej faktyczności. W *Tożsamości* oraz innych utworach Parnickiego z tego okresu problem został sformułowany w sposób drastyczny, albowiem protokoły to jedyne, czym postaci dysponują; nie ma sposobu, by się odwołać do naoczności zjawiska⁶⁸. Ale przecież pisarz tylko wyostreza sytuację, z jaką mamy do czynienia zawsze, gdy się kierujemy intencjonalnie ku wydarzeniu z przeszłości. Nie można dowieść realności żadnego faktu historycznego (a przynajmniej fenomenologia tego nie potrafi). Chcąc nie chcąc, zawsze w jakimś stopniu przyjmujemy tę realność na wiarę lub przez odniesienie do własnej kondycji, kryterium prawdopodobieństwa itd.

⁶⁷ W żadnym jednak wypadku sporu między Jakobsenem a Pochwą nie można uważać za szopkę. Obronca nie chce dopuścić do ogłoszenia i wykonania wyroku, ponieważ postawienie Augusta przed plutonem egzekucyjnym spowoduje, iż powieść popadnie w logiczną sprzeczność. Jakobsenowi zaś na tym właśnie zależy.

⁶⁸ Kiedy rozeźlony Jakobsen odwoła się do kryterium naoczności („Nikt nie słyszał [przyznania się Augusta – K.U.]?, wszyscy ogłuchli? ale chyba i nie oślepi też – CONVENIENTLY AND MIRACULOUSLY TOO, INDEED?” – T. s. 213), Pochwa odpowiada spokojnie, choć nie bez kpiącej ironii: „Nie, chyba nikt nie oślepił. Wręcz przeciwnie: wyraźnie widzimy w tekście zapisu protokolarnego, iż ktoś przyznał się...” (T. s. 213). Jeśli chodzi o fakty poświadczone historycznie (i literacko), to naocznie jest nam dostępny sam tylko zapis tych faktów.

Zwróćmy uwagę, że krytyka zdarzenia jako „faktu inauguracyjnego” przebiega u Parnickiego innym torem niż u Derridy. Parnicki nie dowodzi, że źródło źródłowości zdarzenia tkwi poza nim samym, skoro zdarzenie musi być potwierdzone przez jakiś swój ślad, w ten zaś sposób to, co sekundarne, poprzedza to, co pierwotne. Autor *Tożsamości* kładzie nacisk na fakt, że skoro akt illokucyjny nie jest zewnętrzny względem wypowiedzi, to w takim razie podlega jej dialogowym prawom, a więc jest zapośredniczony w niemającym końca procesie komunikowania. Powiedział? Być może. Ale co powiedział i czy rzeczywiście powiedział, tego dowieść nie sposób, bo choć samo zdarzenie jest już za nami, to sens tego zdarzenia wciąż jeszcze przed nami. To my, aktywny, wypowiadający podmiot, jesteśmy tym, co rozwarstwia obie strony znaku.

Aczkolwiek w twórczości Parnickiego z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dokonują się zmiany związane z ujawnianiem powieściowości, sytuacji pisania, wprowadzeniem wątków metaliterackich itd., to jednocześnie niewiele się zmienia albo nawet nic się nie zmienia, jeśli chodzi o sposób istnienia bohatera czy świata przedstawionego. Dla Parnickiego bowiem nie istnieje różnica ontologiczna między pisaniem (tekstowością), dialogiem a dziejowością. Są to po prostu różne wymiary, na których manifestuje się ludzka kondycja. Uwzględnienie i sproblematyzowanie w samym dziele powieściowego aspektu istnienia bohaterów nie oznacza wcale, że sposób istnienia został określony na nowo czy przynajmniej zdefiniowany. Wzięto po prostu pod uwagę jeszcze jeden wymiar tego istnienia – tylko tyle i aż tyle. Dlatego bohaterowie *Tożsamości*, aczkolwiek musieli przyjąć do wiadomości, że są postaciami powieściowymi, nie uronili bynajmniej niczego ze swej dziejowości, nawet jeśli wiąże się ona nie tyle z uczestnictwem w wojnie francusko-pruskiej z lat 1870–1871, ile z ich uczestnictwem w procesie powstawania dzieła pod tytułem *Tożsamość*.

Krytyk powie – może nazbyt optymistycznie:

[...] Parnicki nigdy nie błądzi w wyczarowanej przez siebie mgle – błądzi jedynie pozostawiony o kilka długości w tyle czytelnik, który nie jest w stanie wszystkiego zapamiętać, skojarzyć i powiązać. I tego się od niego oczekuje – *bona fide*. Niech zwątpi w możliwość dotarcia do dna – bo może naprawdę nie ma dna?! Niech zazna smaku nieskończonej wszechkomplikacji – bo może naprawdę wszystko jest nieskończenie skomplikowane?!⁶⁹

⁶⁹ M. Broński [W. Skalmowski]: *Muza Teodora Parnickiego*. „Kultura” [Paryż] 1972, nr 4, s. 64.

Otóż takie doświadczenie nigdy nie stanie się udziałem czytelnika, jeśli odmówi on bohaterom prawa do ich własnej dziejowości. Nic tu po odbiorcy, który chciałby z bezpiecznego dystansu delektować się retorycznym turniejem, podziwiać złożenia, zasłony i wypadły w intelektualnej szermierce. Uznanie dziejowości postaci wymaga, aby również czytelnik – za przykładem autora – odpowiedział na propozycję dialogu, samemu dociekając, kto powiedział, co powiedział i co takiego właściwie czynił, mówiąc to, co powiedział. Co w ten sposób zyskamy? Śmiem twierdzić, że nie tylko lekcję o tym, czym jest dziejowość i jak się odnosić do cudzej dziejowości, choć i to wcale nie byłoby sprawą błahą. Rzecz w tym, aby usłyszeć, jak w słowie dźwięczy pogłos nieobecnego głosu, aby zobaczyć, jak się odbija refleks bezpowrotnie zatartego zdarzenia...

SZTUKA CYTATU: OD POWIEŚCI PRZEZ ANTY-POWIEŚĆ DO METAPOWIEŚCI

1

Problematyka cytatu do niedawna w niewielkim stopniu zajmowała badaczy, pozostając w cieniu kwestii związanych ze zjawiskiem stylizacji. Zmiana, jaka nastąpiła ostatnio, nie wynika wyłącznie z kariery – rozmaicie zresztą pojmowanego – pojęcia intertekstualności. Zasadniczym czynnikiem zdają się przemiany samej literatury, która współcześnie bardzo chętnie wyzyskuje ten chwyt. Dotychczas cytaty (lub kryptocytaty) rozpatrywano jako przykład bezpośredniej aluzji literackiej¹. Sytuowany natomiast w kontekście stylizacji, zajmował pozycję przypadku granicznego, aczkolwiek w niektórych pracach (np. Marii Renaty Mayenowej²) urastał do roli wzorca czy modelu operacji stylizacyjnych. Sprowadzając to stanowisko do krótkiej formuły, powiedzielibyśmy, że stylizacja to cytaty (cudzego) stylu. W istocie jednak formuła ta odpowiadałaby raczej temu, co Danuta Danek nazwała „cytatem struktury”³, który – zdaniem Sta-

¹ Zob. K. Gó r s k i: *Aluzja literacka. (Istota zjawiska i jego typologia)*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 1. Wybór H. M a r k i e w i c z. Wrocław 1987.

² „O stylizacji [...] mówimy wówczas, kiedy mamy do czynienia z tekstem, który jest tak zorganizowany, by być znakiem określonego spetryfikowanego stylu. Jest to znak ikoniczny określonego stylu. [...] Stylizacja wnosi informację drugiego stopnia, informację o organizacji znakowej. W tym sensie przypomina cytaty, który wnosi informację metajęzykową” – pisała M.R. M a y e n o w a: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974, s. 363–364.

³ Zob. D. D a n e k: *O cytatach struktury (quasi-cytatach)*. W: E a d e m: *O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972.

niśława Balbusa – w zasadniczym punkcie odbiega od właściwej stylizacji, nawet jeśli pod innymi względami może być z nią zestawiany czy zgoła rozpatrywany jako jej model. Rzecz bowiem w tym, że „cytat struktury” – inaczej niż tekst stylizowany – jest przykładem „tekstu w tekście”⁴.

Relacja między cytatem a stylizacją wygląda nieco inaczej w świetle pracy Krzysztofa Kłosińskiego *Wokół „Historii maniaków”*⁵. Jej autor odtwarza rozumienie stylizacji, jakie funkcjonowało w świadomości literackiej na przełomie pierwszego i drugiego dziesięciolecia XX wieku. Nie oznaczała ona wówczas, motywowanego mimetycznie bądź polemicznie, odwzorowywania innego stylu, ale wręcz przeciwnie – język „nieprzezroczysty”, afunkcjonalny w planie komunikacji społecznej, stylistyczną autoprezentację tekstu:

Stylizować znaczy więc konstruować mowę sztuczną, odbiegać, przekreślać podstawy porozumienia, zanurzone w uniwersum mowy zbiorowej, nie – jak dziś przyjmujemy – naśladować, upodabniać, podrabiać, ale odwrotnie – odpodabniać, dziwniać, fałszować⁶.

⁴ Zob. S. B a l b u s: *Między stylami*. Kraków 1993, s. 34–36. Por. I d e m: *Stylizacja i zjawiska jej pokrewne w procesie historycznoliterackim*. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2. W rozprawie *Historyk literatury i cytaty* Włodzimierz Bolecki poddał krytyce kategorię „cytatu struktury”: „Przedewszystkim, określenie »cytat struktury« jest wewnętrznie sprzeczne. Struktura to przecież system relacji. Jak można cytować relacje? [...] zjawiska, o których pisze Danek, to po prostu stylizacja, pastisz, parodia, aktualizacja, a czasem – jak mówi Głowiński – »mimetyzm formalny«. Ich wspólną cechą jest właśnie to, że nie są cytatami, tzn. nie przytaczają, lecz naśladowają”. (W. B o l e c k i: *Historyk literatury i cytaty*. W: I d e m: *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 1998, s. 16). Mimo wszystko wskazana przez Balbusa różnica między „cytatem struktury” a stylizacją każe uznać stanowisko Boleckiego za nazbyt restrykcyjne i rygorystyczne. Bez wątpienia, o cytacie możemy mówić tylko wtedy, gdy spotykamy się w danym tekście z przytoczeniem jakiegoś innego tekstu. Z tym, że oprócz przytoczeń właściwych możemy również napotkać przytoczenia fingowane i niejawne. W pierwszym wypadku nadawca utworu wprawdzie zaznacza – w ten czy inny sposób – operację przytoczenia, lecz w ślad za tym nie pojawia się cytat z żadnego realnie istniejącego tekstu. W wypadku drugim sprawy mają się na odwrót. Między cytatami empirycznymi, cytatami sfingowanymi a kryptocytatami istnieją ewidentne różnice, nad którymi nie można przejść do porządku dziennego. Skłaniałbym się jednak do uznania cytatów sfingowanych (w tym „cytatów struktury”) oraz kryptocytatów za szczególne odmiany przytoczeń w literaturze, a nie do wyłączenia ich z tej klasy zjawisk.

⁵ Zob. K. K ł o s i ń s k i: *Wokół „Historii maniaków”*. Stylizacja. Brzydota. Groteska. Kraków 1992.

⁶ Ibidem, s. 21.

Nie była to zatem „stylizacja na”, ale raczej – „stylizacja od”, przedkładająca czytelnikowi ofertę swoiście „spotęgowanej” literackości.

O wspomnianej pracy Kłosińskiego warto pamiętać nie tylko dlatego, że uświadamia ona, jak długą i ciekawą drogę przebyła w dwudziestowiecznej świadomości literackiej kategoria stylizacji. Jest bowiem faktem o znaczeniu pierwszorzędym, że utwory operujące taką właśnie „stylizacją od” powstawały nie tylko w drugiej dekadzie wieku. „Proza stylizowana” (czy może raczej – przez analogię do pojęcia wyobcowania – „wystylizowana”) nie była więc charakterystyczna jedynie dla schyłkowej fazy Młodej Polski. Powracała wielokrotnie. Choćby w latach trzydziestych (opisywany przez Boleckiego „poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym”) czy za sprawą niektórych debiutantów lat siedemdziesiątych (między innymi powieści Sołtysika, Kirscha, Ogińskiego). Ten ostatni wypadek jest szczególnie ciekawy, jako że zastrzeżenia krytyków – mimo upływu sześciu z górą dziesiątek lat – brzmiały zdumiewająco podobnie.

Ów niezwykły, „wykorzeniony” typ mowy przypisuje się wysiłkom pisarskim nakierowanym autotelicznie, w stronę efektu „literackości” uwolnionej od wszelkich zobowiązań, by tak rzec, tematycznych⁷

– tak o recepcji autorów debiutujących około 1910 roku pisał Kłosiński. Następcy owoczesnych zoilów srożyli się jeszcze bardziej, wytykając „stylizatorom” z lat siedemdziesiątych niezrozumiałość, eskapizm, pretensjonalność, tematyczną błahość ukrytą za fasadą pozornego wyrafinowania formalnego czy stylistycznego.

Najcięższe zarzuty spotkały pisarzy za to, co decydowało o ich odrębności: za autoteliczność i metaliterackość⁸

– tymi słowami Jan Galant zamknął szkic na temat recepcji debiutantów ósmej dekady. Bo przecież – tłumaczył Kłosiński –

w perspektywie świadomości krytycznej schyłku Młodej Polski (poza nielicznymi wyjątkami) „literackość” nie może [...] stanowić dostatecznego motywu aktywności pisarza, nie może być wartością, której realizacja usprawiedliwiałaby wysiłek pisania⁹.

⁷ Ibidem, s. 46.

⁸ J. Galant: *Młoda proza (lat siedemdziesiątych) w oczach krytyki literackiej*. „Kresy” 1998, nr 3 (35), s. 77.

⁹ K. Kłosiński: *Wokół „Historii maniaków”...*, s. 48.

Zgadza się, tyle że, jak widać, nie tylko „w perspektywie świadomości literackiej schyłku Młodej Polski”...

Odkładając na stronę kwestię raczej mało fortunnych spotkań „prozy stylizowanej” z krytyką literacką, można zaryzykować stwierdzenie, że pisarstwo takie nie było jednorazowym fenomenem, ale jednym z najtrwalszych modeli czy wzorów prozy nowoczesnej, który – rzecz szczególnie ciekawa – chętnie podejmowano w momentach zwrotnych dla dziejów całego okresu. Daje bowiem do myślenia, że szczególna aktywność „stylizatorów” pokrywa się z rytmem wewnętrznych cezur w rodzimym (szeroko rozumianym) modernizmie: 1910, 1932, 1956, 1976 – aczkolwiek ta ostatnia data wiązałaby się z rewoltą nieudaną i rychło unieważnioną¹⁰. Nic w tym dziwnego. Nacechowana autotelicznie, eksponująca własną literackość „proza stylizowana” była – poza wszystkim innym – tyleż konsekwencją, co diagnozą „społecznego wykorzenienia” samej literatury. Tu bodaj najwcześniej doszło do samouświadomienia tego, co nazywamy kryzysem przedstawiania w literaturze współczesnej: między podmiotem a światem wyrasta bluszcz (lub „dzikie mięso”) języka. A ponieważ kryzys ten, domagając się przewyciężenia, był siłą napędową literackiej nowoczesności, przeto nic dziwnego, że periodycznie powracano do niego w ramach swoistego rachunku sumienia (bądź też – w wymiarze pokoleniowym – odkrywano go na nowo), przy okazji rewidując i kwestionując zgłoszone wcześniej programy zaradcze. Jednocześnie sytuacja literatury nowoczesnej była rozumiana (i objaśniana) jako refleks szerszego zjawiska, tj. kryzysu cywilizacyjnego, kulturowego czy kryzysu podmiotowości. W ten sposób mitologia literacka (literatura jako „mowa wyłączona”) mogła być przekładana na kategorie kosmologiczne, historiozoficzne lub antropologiczne. „Proza stylizowana” okazuje się tedy jedną z zasadniczych odmian modernistycznego mitografizmu.

Właściwa jej „stylizacja od” z jednej strony służyła autoprezentacji, z drugiej zaś – przeciwstawiała się mimetycznej „stylizacji na...” (socjolekty, historyczne czy gwarowe odmiany języka, historyczne style literackie itd.). Nawet jeśli odwoływała się do „cudzego” stylu, to nie w tym celu, by go uobecnić bądź przywołać kojarzone z nim postawy czy wartości, lecz po to, aby tym silniej zaznaczyć własną ekskluzywność. W kategoriach „stylizacji na” (przed mimetyzmem nie ma jednak ucieczki) może być traktowana wyłącznie jako „stylizacja na literackość”, rozumiana jako osobny, „ekskluzywny” styl,

¹⁰ Daty 1976 nie łączę tu oczywiście z powstaniem drugiego obiegu, lecz z początkami ruchu określanego mianem „proza nowych nazwisk”.

odbiegający od norm komunikacji nieartystycznej. W efekcie tak pojmowana i stosowana stylizacja mogła być autostylizacją, tj. skupiać się na aspekcie samozwrotnym, mogła ujawniać wzajemną nieprzyległość języka literackiego i „pozaliterackiego” lub niezbornosć, hybrydyczność tego pierwszego, języka w ogóle oraz podmiotu (efekt groteskowy). Paradoksalnie jednak, tradycyjnie rozumiana „stylizacja na” (rozumiana tradycyjnie, choć przecie – to kolejny paradoks – owo rozumienie doszło do głosu znacznie później), z perspektywy „stylizacji od” jako „stylizacji na literackość”, okazuje się wyłącznie szczególnym przypadkiem tej drugiej; szczególnym, to znaczy interioryzującym, wchłaniającym w obszar literatury, wprowadzającym do jej repertuaru, jej stylistycznego rejestru, określony styl „nieliteracki” (bądź historyczny styl literacki). W tym paradoksie uwidacznia się niewydolność stylizacyjnego naśladowania. Niewydolność nowoczesnego mimetyzmu.

Jeśli „proza stylizowana” operowała – jak powtarzał za krytykami z początku wieku Kłosiński – „mową wykorzenioną społecznie”, to znaczy również, że chodziło o mowę całkowicie literacką, h o m o g e n i c z n ą¹¹. Jako taka, sytuowała się ona na przeciwległym biegunie tekstów, do którego wprowadzone zostały cytaty. Cytaty tego rodzaju, jakie odkryła i jakimi posłużyła się awangarda – „cytaty z rzeczywistości”.

2

Awangardowy „cytat z rzeczywistości” funkcjonował inaczej aniżeli cytaty literackiej proveniencji, rozważane w artykułach Mayenowej (na przykładach poetyckich) i Cieślikowskiej (na przykładach prozatorskich)¹². Omawiane przez obie autorki przypadki miały

¹¹ Takie twierdzenie zdaje się przeczyć powszechnie uznawanej diagnozie Mihaïla Bachtina, tyczącej wielogłosowości – szczególnie nowoczesnej – prozy. Pożorna to jednak rozbieżność. Rzecz w tym, że wielogłosowość stanowi wewnętrzną normę nowoczesnej literatury i jako taka, stoi na straży jej homogeniczności. Heterogeniczność przejawiałaby się w utworze literackim jedynie wtedy, gdyby zmierzał on do przełamania norm literackości, gdyby wykraczał poza literackość.

¹² Zob. M. R. M a y e n o w a: *Wyrażenia cudzysłowowe. Przyczynek do badań nad semantyką tekstu poetyckiego*. Przeł. D. U r b a ń s k a. W: *Studia i rozprawy*. Wybór i oprac. A. A x e r i T. D o b r z y ń s k a. Warszawa 1993; T. C i e ś l i k o w s k a: *Cytat w narracji. (Zarys problemu)*. W: E a d e m: *W kręgu genologii, intertekstualności,*

bowiem charakter, realizujących rozmaite funkcje, aluzji. Cytaty ewokowały tu tradycję literacką czy kulturową, światopogląd, aurę emocjonalną. Pełniły funkcję odsyłaczy, wskazujących na strony międzytekstowego dialogu. Tymczasem „cytat z rzeczywistości” wprowadza do tekstu swoiste „ciało obce”, jednostkę nieliteracką, metonimię tego, co się znajduje poza granicami literatury. Jest to raczej obiekt, a nie tekst.

Operowanie cytatem służyło osiągnięciu „efektu realności”, a ściślej – uświadamiało nieusuwalną w modernizmie sprzeczność między literaturą a rzeczywistością. Sprzeczność ta zawsze miała charakter źródłowy, a wszelkie wysiłki zmierzające do jej zniesienia prowadziły wyłącznie do przemieszczenia granicy, jaka rozdzielała świat sztuki i realność. Istnienie takiej granicy było warunkiem *sine qua non* „cytowania z rzeczywistości”, sama zaś operacja – choćby stawiała sobie za cel estetyzację życia – w istocie nie zbliżała do siebie obu sfer, lecz wpisywała granicę w tkankę tekstu, czyniąc go granicznym („zanieczyszczonym”) tekstem literatury.

Pozwala to wyjaśnić, w jakiej mierze awangardowe „cytaty z rzeczywistości” odbiegały od analogicznych praktyk w twórczości pisarzy wcześniejszych epok. Podpowiedzi zresztą możemy szukać u Jerzego Jarzębskiego, który zmagał się z podobnym problemem, usiłując określić specyfikę operowania „autentykiem” w dwudziestowiecznej literaturze. Jest oczywiste, że autotematyzm i autobiografizm nie były wynalazkami współczesnych twórców. Jest jednak równie oczywiste – przypominał Jarzębski – że funkcjonowały one rozmaicie, w zależności od świadomości literackiej danego okresu¹³. Idąc tym tropem, powiemy, że pisarze wcześniejszych epok wplatali w teksty swych utworów fragmenty autentycznych wspomnień, relacji czy dokumentów dlatego, że nie istniała dla nich nieprzekraczalna granica pomiędzy „życiem” a literaturą. Podobnie zresztą sprawy wyglądają w pisarstwie tych dwudziestowiecznych twórców, którzy wychodzili od tradycyjnego modelu epiki, co

teorii sugestii. Warszawa–Łódź 1995. Z kolei Piotr Michałowski w artykule *Cytat jako argument. Wykorzystanie poezji w tekstach literackich, metaliterackich i pozartystycznych* (w zbiorze: *Ostrożnie z literaturą!* Red. S. Balbus i W. Bolecki. Warszawa 2000) omawiał również charakterystyczne dla literatury dojrzałego modernizmu oraz postmodernizmu przypadki bliskie kolażowi czy centonowi („cytat jako tekst”), formom sylwicznym („cytat jako substytut”), a także procedurę autogenerowania przytoczeń („tekst jako cytat” – przypadek poezji Białoszewskiego).

¹³ Zob. J. Jarzębski: *Kariera autentyku*. W: *Studia o narracji*. Red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński. Wrocław 1982, zwłaszcza s. 216–217. (Przedruk. w: J. Jarzębski: *Powieść jako autokreacja*. Kraków–Wrocław 1984).

najwyżej poddając go modernizacji (np. powieści Józefa Mackiewicza). Tymczasem awangardysta cytuje dlatego, że taka granica się zaznaczyła – w następstwie długotrwałego procesu emancypacji i autonomizacji literatury.

Spośród wyróżnionych przez Ryszarda Nycza funkcji „cytatu z rzeczywistości”¹⁴ podstawową wydaje się ta pierwsza: przedmiotowy status takiego przytoczenia czyni z niego ułomek samego „życia”, a nie – jego opisu. Zatarła więc zostaje jego tekstualność. Cytat nie mówi o żadnym fakcie. Jest tym faktem. Jest znakiem indeksalnym. Reprezentuje sam siebie. W tym też sensie mamy tu do czynienia z

iluzją „czystej referencjalności” [...], która zdaje się jedynie oddawać głos „nagim faktom” rzeczywistości”¹⁵.

To znaczy – cytata sam zabiera głos, skoro „przemawiają” tu same fakty, swoim „głosem”.

W przywołanym artykule Nycza „cytaty z rzeczywistości” – co sygnalizuje podtytuł: *Funkcje wiadomości prasowych w literaturze* – zasadniczo sprowadzone zostały do cytatów bądź niby-cytatów z prasy. Być może takich przytoczeń, statystycznie rzecz biorąc, znajdujemy najwięcej. Ale jednocześnie Nycz podkreślał, że z upływem czasu zwrócono uwagę na pragmatyczny, perswazyjny, czy wręcz ideologiczny charakter prasowego przekazu – dostrzeżono jego tekstualność. W konsekwencji cytaty z prasy utraciły wcześniejszy przywilej reprezentowania „realnego świata”. Nie były już „cytatami z rzeczywistości”. Stały się znakiem innego, konkurencyjnego wobec literatury, kodu językowego bądź określonego kodu ideologicznego. Stały się przytoczeniami innego języka. Gdyby zaś nadal widzieć w nich „cytaty z rzeczywistości”, to jedynie z takiej, która w istocie była „nierzeczywistością”, „fikcją”, narzuconą (nie tylko językowym) gwałtem.

Jak wiadomo, krytykę języka gazetowego i – szerzej – oficjalnego podjęła Nowa Fala, a także niektórzy prozaicy, debiutujący w latach siedemdziesiątych, rówieśnicy poetów: Anderman, Schubert, Pluta. Co ciekawe, w wypadku ostatnich krytykę tę uzupełniał zwrot w stronę języka mówionego, iluzja quasi-reportażowego rejestro-

¹⁴ Zob. R. Nycz: „Cytaty z rzeczywistości”. *Funkcje wiadomości prasowych w literaturze*. W: *Idem: Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993.

¹⁵ *Ibidem*, s. 229.

wania „głosów”, dobiegających z „realnej” ulicy. I właśnie owym „głosom” należałoby się miano „cytatów z rzeczywistości” – tym bardziej, że niekiedy bywały one bezpośrednio skonfrontowane i przeciwstawione językowi gazety, jak to się dzieje chociażby w tym oto fragmencie *Gry na zwłokę* (1979):

Gdy się tak pochyliłem, mogłem przeczytać kawałek rozpyływającej się gazety z dzisiejszą datą. Był tam artykuł na temat sprawy, którą pasjonowało się od tygodnia całe miasto. [...] Jak nazwać lwiatka? W piątek rozstrzygnięcie konkursu! Po ogłoszeniu naszego konkursu na imiona 2 lwiatek płci żeńskiej napłynęło na adres redakcji kilkadziesiąt listów od naszych Czytelników z propozycjami, które natychmiast przekazałismy dyrektorowi Cyrku. Pokażna ilość propozycji napłynęła na adres samego dyrektora. Ciepłe słowa pod adresem dyrekcji i opiekunów zwierząt – pp. Wawrzyniaków – są miarą popularności Cyrku. [...] – co za skurwysyństwo – powiedziałem głośno [...] ¹⁶.

„Gazeta” kreuje fikcję społecznej akceptacji porządku codzienności. Głosy, jakie dobiegają bohatera włączającego się po krakowskich Plantach, świadczą o czymś przeciwnym, o poczuciu życiowej stagnacji i beznadziei. Trudno tu może mówić o konflikcie *sensu stricto*. Reakcja bohatera („co za skurwysyństwo!”) należy do wyjątkowych – jest przecież dziennikarzem. „Prawdziwe życie” i „gazeta” raczej wzajemnie się ignorują, ale właśnie to pozwala tym silniej podkreślić rozziew między nimi ¹⁷.

Przywołani debiutanci z lat siedemdziesiątych mieli niedościgłego poprzednika w osobie Mirona Białoszewskiego. Jak sugerował Nycz, język gazety może być uważany za negatywny wzorzec dla prozy autora *Szumów, zlepow, ciągów*. „Rzeczywistość” zdaje się tu mówić w zgoła odmienny sposób:

¹⁶ J. A n d e r m a n: *Gra na zwłokę*. Izabelin 1997, s. 11–12.

¹⁷ Trudno powiedzieć, iżby przeciwstawienie języka gazety i języka mówionego przekładało się na opozycję „język martwy” – „język żywy”, co swego czasu sugerował Włodzimierz Bolecki w eseju poświęconym *Trenta Tre* Ryszarda Schuberta (zob. W. B o l e c k i: *Wolne głosy. (O prozie Ryszarda Schuberta)*. W: I d e m: *Prawdy nie miłe (eseje)*. Warszawa 1993). Zwłaszcza, gdyby zasadniczym atrybutem „języka żywego” miała być „autentyczność”, zdolność do wyrażania egzystencjalnej prawdy o sobie samym. Niegramatyczna i hybrydyczna mowa postaci, przewijających się na kartach prozy Schuberta, Andermana czy Pluty, sugeruje coś przeciwnego: niemożność samowyróżnienia, egzystencjalne i kulturowe wykorzenienie, kondycję zdegradowaną. Taka jest oczywiście prawda o ich życiu, ale też owo życie nie jest „prawdziwe”, „autentyczne” w aspekcie, by tak rzec, antropologiczno-metafizycznym, w tym aspekcie, o którym przypomina określenie „język żywy”.

[...] nieoficjalny, prywatny, marginalny świat, znajdujący się poza zasięgiem gazety oraz jej fałszywie bezosobowej i obiektywnej mowy, dochodzi tu do słowa, mówi własnym głosem i – dzięki tej twórczości – przyjmowany jest do publicznej wiadomości¹⁸.

Zauważmy raz jeszcze, że nic nie stoi na przeszkodzie, iżby w tym wypadku za „cytaty z rzeczywistości” uznać owe wprowadzone w przestrzeń literatury „wypowiedzi” „świata [który – K.U.] mówi własnym głosem”, choć nie mają one nic wspólnego z językiem gazety, ale wręcz – Ryszard Nycz dixit – ukształtowane zostały na sposób „antydziennikarski”. Nie ma powodu, dla którego przez „cytaty z rzeczywistości” mielibyśmy rozumieć wyłącznie wprowadzone do tekstu dzieła literackiego fragmenty rzeczywistych bądź rzekomych notatek prasowych. Istotne jest bowiem co innego: przytoczenie (rzeczywiste bądź pozorowane) takiej wypowiedzi, która – po pierwsze – ewokuje Nieliterackie sposoby mówienia i która – po drugie – przeciwstawia się (nie tylko stylistyczno-językowym) normom literackości.

Wykorzystanie „cytatu z rzeczywistości” miało znamiona gestu skierowanego przeciwko literaturze. Ów antyliteracki motyw uwiadaczniał się stopniowo, aby szczególnie wyraźnie zaznaczyć się w pisarstwie neoawangardowym. Choćby u Białoszewskiego¹⁹. Jego teksty prozatorskie wydają się równoważne „tekstowi” samej (stającej się) rzeczywistości, ściślej – jednorazowej, niepowtarzalnej konfiguracji zdarzeń, głosów, oznak. W tym też sensie każdy z nich jawi się jako swego rodzaju cytaty – zapis sytuacji nieodróżnialny od niej samej. Aliterackość tych *quasi*-zapisów przejawia się w zniesieniu dystansu między planem ukształtowania tekstu (płaszczyzną działań autora wewnętrznego), opowiadaniem/zapisem (plan przedstawienia) a płaszczyzną „dziania się” (plan zdarzeniowości). Iluzja momentalnego zapisu, „spisywania wszystkiego”, „chwytania na gorąco” prowadzi do strukturalnej dekompozycji epickiej hierarchii podmiotów, przede wszystkim – do degradacji narratora, który zajmuje miejsce równorzędne sobie-bohaterowi oraz innym personom. Figura narratora-bohatera okazuje się funkcją swoich współrzędnych, rejestrowanych głosów i sygnałów – jest pozycją na mapie tekstu; z tym że chodzi tu o „tekst rzeczywistości”. Sam Białoszewski podkreślał zresztą zarówno niezwykłość swego pisarstwa, jak i jego aliterackość:

¹⁸ R. Nycz: „Cytaty z rzeczywistości”..., s. 244.

¹⁹ Por. K. Rutkowski: *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*. Bydgoszcz 1987.

Wpadam w tramwaj. Zapisuję. Wysiadka, wysepka, zapisuję. Na Foksal też. Który to autor robi przed wydawnictwem? A ja jeszcze piszę na schodach²⁰.

Owszem, można usłyszeć, jak „świat [...] mówi własnym głosem”, ale tylko wówczas, gdy uda nam się wyciszyć zagłuszający tę mowę szum literatury.

Antyliteracki charakter równie wyraźnie manifestował się w prozie Ryszarda Schuberta. Ale też jest ona wyjątkiem, jeśli chodzi o debiutantów z lat siedemdziesiątych, bo już – gwoli przykładu – w prozie Andermana kod literacki odgrywał poważną rolę (stosunkowo przejrzysta fabuła, symboliczne nacechowanie przestrzeni itd.) i nie sposób powiedzieć, by był on skłócony z wymową „cytatów z rzeczywistości”. Dlatego lepiej chyba zachować ostrożność i mówić w tym wypadku o bardzo konsekwentnej stylizacji na zapis języka mówionego.

Nie chodzi oczywiście o to, iżby *Po krzyku, po tomiku* Białoszewskiego naprawdę miało powstać na schodach gmachu PIW-u, Ryszard Schubert zaś „miksował” w *Pannie Liliance* przepisane z taśmy magnetofonowej autentyczne zwierzenia autentycznej Ewy Zatońskiej. Ani o to, iżby iluzja „rejestracji na gorąco” była bardziej lub mniej przekonująca. Ani o to wreszcie, iżby specyficzne cechy jakiegoś socjolektu czy idiolektu występowały na wszystkich płaszczyznach tekstu. Warto wprawdzie zauważyć, że w utworach Andermana narracja w zasadzie respektuje gramatyczne, ortograficzne i interpunkcyjne normy poprawnościowe, ale sprawa zasadnicza wiąże się z tym, że mamy tu z nią (narracją) do czynienia, natomiast odmienne językowo-stylistyczne ukształtowanie wypowiedzi opowiadacza i postaci podkreśla autonomię narracyjnej warstwy utworu. Anderman nie zwraca się przeciwko powieści, lecz przeciwnie – chce ją na nowo uwiarygodnić²¹. Tymczasem Białoszewski stara się ograniczyć do minimum autonomię narracji, rozproszyć opowiadanie w żywiole rejestracji, przedstawić swoisty stenogram zdarzenia. Podobnie u Schuberta – funkcję pośrednika zdaje się przejmować... zapis na taśmie magnetofonowej czy raczej jego możliwie pełny pisemny ekwiwalent. Wiarygodność i tutaj jest celem, lecz

²⁰ M. Białoszewski: *Po krzyku, po tomiku*. W: *Idem: Utwory zebrane*. T. 5: *Szumy, zlepy, ciągi*. Warszawa 1989, s. 6.

²¹ Por. J. Jarzębski: *Między „realizmem” a „prawdą” (proza krajowa po wojnie)*. W: *Idem: W Polsce, czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*. Warszawa 1992.

środki służące jej osiągnięciu – nierównie bardziej radykalne. I nie jest to wcale sprawa techniczna. Chodzi o wyminięcie reguły pośredniości w przedstawianiu.

Awangardowy „cytat z rzeczywistości” prowadził do zamachu na podstawową zasadę epiki. Stąd, być może, genologiczna inwencja Białoszewskiego, który oznaczał swe utwory nie tylko jako „donosy”, „cytaty”, „kolaże”, ale też jako „przecieki”, „zapędy, zapęły” (*Donosy rzeczywistości*), „śnitki”, „frywole”, „odstrychnięcia” (*Szumy, zlepy, ciągi*). Boć przecie nie były to powieści, nowele czy opowiadania. Najwyżej... opowiadanka (*Opowiadanka z niepokojem* w tomie *Rozkurz*). Te quasi-genologiczne określenia do jednorazowego użytku znakomicie odpowiadały próbom „zarejestrowania” jednorazowych zdarzeń czy ich konfiguracji.

Tyle że literackość wyrzucona drzwiami wracała, jak zawsze, oknem. Na scenie, z której wypędzono narratora, rozgościł się autor. To właśnie on występował jako mistrz ceremonii, przerabiający wziętą jakoby z rzeczywistości rudę na hartowaną stal literatury. W prozie Białoszewskiego aktywność autora zaznaczała się równie wyraźnie przez redagowanie i komponowanie książki z zapisków-cytatów, co przez nieustanne przywoływanie kontekstu literackiego (aluzje, polemiki, autokomentarze, tytułatura ze wspomnianymi quasi-genologicznymi konceptami). Książka zaś przyjmowała postać kolekcji złożonej z zapisków-cytatów, kolekcji przeciwstawiającej się encyklopedii, katalogowi, gazecie i prozie narracyjnej z powieścią – jej dominującym gatunkiem – na czele.

Białoszewski wiedział przy tym świetnie, że materiałem, którym operował, nie była sama rzeczywistość, lecz jej symptomy, oznaki, odgłosy – „tekst rzeczywistości”. Jeśli nawet starał się go wiernie „zarejestrować”, jeśli nawet przytaczał go „dosłownie”, a przynajmniej – tworzył taką iluzję, to i tak mamy do czynienia wyłącznie z tekstem. Tytuł zbioru *Donosy rzeczywistości* świadczy o tym dobitnie.

Wiążą się z tym dwie niezwykle istotne sprawy. Po pierwsze, każde przytoczenie, także to dosłowne, czy choćby możliwie wierne, podlega prawom przekładu. W naszym wypadku – nawet intersemiotycznego, skoro „tekst rzeczywistości” zostaje transkrybowany na tekst literacki.

Białoszewski tak oto odpowiedział na pytanie, czym dla niego jest literatura: „No, czym jest dla mnie łóżko, stół...”, „to całe życie moje...” Okazuje się jednak, że realne życie, bo o takie chodzi tu pisarzowi, może być jedynie

przepisywane, czyli transformowane na język reguł i rzeczywistości pisma. Kwestionowanie owych reguł prowadzi nie do ich przekroczenia, ale ujawnienia i mimowolnego potwierdzenia²².

Konflikt między literaturą a „realnym życiem”, między „tekstem” a „głosem” nie rozstrzyga się na zasadzie „albo – albo”. Albo fikcja życia w literaturze, albo literatura jako dokument, taka literatura, która rezygnuje z literackości na rzecz życia... Konflikt, z jakiego wyrósł i jakim się karmił modernizm; konflikt, który w neoawangardzie zaznaczył się radykalnymi gestami antyliterackimi, został uchylony na gruncie intertekstualności. Ale też uchylono go mimowolnie i raczej mimowiednie. Świadomość i konsekwencje jego pozorności odezwą się dopiero w postmodernizmie.

Druga sprawa: kolekcja zapisów-cytatów, a za takie kolekcje skłonny jestem uznać przynajmniej dwie książki Białoszewskiego – *Donosy rzeczywistości* oraz *Szumy, zlepy, ciągi* – nie wyraża ani nie reprezentuje „realnego życia”. Bo jak zauważył Michał Paweł Markowski, „Kolekcja nie jest reprezentacją. Kolekcja to *simulacrum*”²³. Nader dwuznacznie wygląda przy tym status zgromadzonych w niej obiektów. Zdają się one, istotnie, wskazywać i przywoływać swe źródło, tj. pierwotne zdarzenie. Jednak ów odsyłacz może się pojawić jedynie dzięki odstępowi, rozsunięciu cytatu i źródła, zaznaczeniu różnicy między nimi. Sekundarny cytat wchodzi w przestrzeń pisma, podlega procesowi reprodukcji i transkrypcji (zostaje przepisany i prze-pisany), zbywając przysługujące źródłu atrybuty głosu i obecności.

3

Miał tego świadomość Leopold Buczkowski. Horyzontem jego piarstwa jawi się utopijna Księga, obejmująca wszystkie wypowiedzi. Wszystko, co powiedziano, ale również to, co można powiedzieć. Wszelako z drugiej strony tych samych wypowiedzi zarysuje się inna linia, odgraniczająca je od jednostkowego zdarzenia mowy. Ów podwójny horyzont wykreśla ramy tekstu, jaki dzieje się w książ-

²² K. Skłorz: *Zdarzenia i pismo. O prozie Mirona Białoszewskiego*. „FA-art” 1993, nr 4, s. 33 (podkr. autora).

²³ M.P. Markowski: *Anatomia ciekawości*. Kraków 1999, s. 51.

kach Buczkowskiego. Totalna Księga i jednostkowe zdarzenie – być może chodzi o transcendencje pisarstwa jako takiego oraz każdego pisarstwa, a jednocześnie o linie demarkacyjne, wyznaczające jego obszar, określające je oraz jego możliwości.

Do toposu niemożliwej Księgi proza Buczkowskiego odwołuje się przez swą fragmentaryczność, przez rozsunienia i spacje, które wprawdzie nie są dane wprost (naocznie, graficznie), niemniej odznaczają się dzięki nieprzyległości zestawionych w ciąg wypowiedzi²⁴. Owe rozsunienia współkonstytuują tekst, są jego integralnym składnikiem. Niemożliwa Księga rysuje się jako hipotekst fragmentarycznego dzieła. Taki wniosek wyprowadziło wielu komentatorów tego pisarstwa²⁵. Inaczej mają się sprawy ze śladami (bo przecież nie – z obecnością) tego, co nazwaliśmy jednostkowym zdarzeniem mowy. W pierwszej chwili można sądzić, że późna proza Buczkowskiego jest z niego zupełnie wyzuta. Wszak pisarz nie przytacza żadnych głosów, cytuje i operuje wyłącznie innymi tekstami. Ale też operuje nimi w taki sposób, by zwrócić uwagę na znamionujące je szczególnego rodzaju „pierwotne wyzucie”.

Hanna Kirchner pisała niedawno:

Staroświecki język przekładu Sygurda Wiśniowskiego z Carlyle’a i rozmówek z tej samej epoki staje się u Buczkowskiego jakby kostiumem i rekwizytem [...]. A zarazem, jak w *Urodzie na czasie*, jest cytatem z minionej rzeczywistości. Sentencje rozmówek układają się w sceny i mają sztuczność i wdzięk ruchomych zabawek czy obrazków latarni czarnoksiężskiej²⁶.

Pierwsze z przytoczonych zdań współbrzmi z celnym rozpoznaniem Ryszarda Nycza:

[...] kryptocyty, parafrazy i streszczenia innych tekstów funkcjonować mają na wzór klisz i obiegowych formuł, to znaczy jako anonimowe świadectwa,

²⁴ Por. komentarz pisarza: „W *Urodzie* jest ciągłość punktów, kiedy punkt drugi występuje, pierwszy zanika, kiedy występuje trzeci, zanika drugi i tak dalej. To przesuwanie się ciągu”. Z. T a r a n i e n k o: *Tygiel. Rozmowa z Leopoldem Buczkowskim*. W: I d e m: *Rozmowy z pisarzami*. Warszawa 1986, s. 188.

²⁵ Zob. B. O w c z a r e k: *Opowiadanie i semiotyka. O polskiej nowelistyce współczesnej*. Wrocław 1975, s. 37; M. I n d y k: *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*. Wrocław 1987, s. 126; R. N y c z: „*Teufelsdröckh redivivus*” albo o pewnym dialogu tekstowym. W: I d e m: *Sylwy współczesne*. Kraków 1996, s. 208–209; I d e m: *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*. W: I d e m: *Tekstowy świat...*, s. 201.

²⁶ H. K i r c h n e r: *Leopold Buczkowski albo uroda na czasie*. W: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*. Red. A. B r o d z k a i L. B u r s k a. Warszawa 1996, s. 101.

wiarygodne i znaczące przede wszystkim jako aktualizacja odpowiednich podsystemów językowych (struktur stylistycznych i gatunkowych, subkodów etc.)²⁷.

Są więc traktowane jako „cytaty struktur”. Przytoczenie z konkretnego źródła nie odsyła do niego (choć niektóre z takich źródeł, jak wiadomo, udało się rozszyfrować), lecz wskazuje na językowe „genre’y”, którymi mogą być na przykład konwersacja towarzyska, wojskowy rozkaz, sprawozdanie, aforyzm, kazanie, podręcznik, instrukcja, elementarz, definicja słownikowa. Przy czym niektóre z tych struktur i subkodów mogą, istotnie, jawić się jako historyczne. Oprócz tej językowej autoprezentacji spotykamy tu jednak coś jeszcze: sytuacyjno-zdarzeniową projekcję. Nawet izolowany konwersacyjny zwrot (podobnie jak każdy inny akt mowy) projektuje dialog, ten – sytuację rozmowy, ta – kontekst zdarzeniowy, ten – ciąg zdarzeń (fabułę)²⁸. Z takimi projekcjami, symulowaniem jednostkowych zdarzeń mowy, które z kolei symulują całości wyższego rzędu, mamy tu nieustannie do czynienia.

Zgoda, jest to swego rodzaju teatrzyk cieni. Mówimy o projekcji i symulowaniu, bo sztuczność tych „zdarzeń”, „sytuacji” i „fabuł” jest uderzająca. Oto przykład z początkowej partii *Urody na czasie* (1970):

O, piękna mi sprawa. Nakręcając zegarek, zerwałem sprężynę.

Jesteś tego pewny? Może to tylko coś innego.

Zaczął iść, lecz nagle się zatrzymał. Trzeba go zanieść do zegarmistrza.

[...]

Przynajmniej tydzień będę bez zegarka. Nic przykrzejszego, jak nie wiedzieć, która godzina.

Dam ci swój.

A ty co zrobisz?

Mam dwa. Jedyna rzecz, o którą cię proszę, żebyś się z nim nie obchodził tak jak ze swoim.

Możesz być pewny. Cudza własność jest rzeczą świętą²⁹.

²⁷ R. Nyc z: *O kolażu tekstowym...*, s. 210.

²⁸ Próbę rekonstrukcji takich ciągów zdarzeniowych w *Oficerze na nieszpiorach* podjął ostatnio w znakomitym artykule Mirosław Łesyszak, wyodrębniając cztery – najważniejsze jego zdaniem – „cykle fabularne” w utworze. Zob. M. Łesyszak: *Powieść „punktualistyczna” (porządek materii fabularnej w „Oficerze na nieszpiorach” Leopolda Buczkowskiego)*. „Twórczość” 1997, nr 10.

²⁹ L. Buczkowski: *Uroda na czasie*. Kraków 1981, s. 10.

Wybrałem ten fragment, gdyż jego ewidentną kontynuacją fabularną jest inny, który znajdziemy dopiero po kilkudziesięciu stronicach. Stoimy już przed sklepem zegarmistrza:

Oto sklep zegarmistrza.

Dzień dobry panu.

Najniższy sługa panów.

Przynosimy panu zegarek, u którego, zdaje się, pękła sprężyna i który i tak już dobrze nie szedł. Spieszył się i stawał często. Teraz wcale nie idzie.

Niech go pan zostawi, zobaczymy, co mu będzie trzeba zrobić.

Długo będzie go pan trzymał u siebie?

Zejdzie nad nim jaki tydzień.

Może nie będzie tyle koło niego roboty. Przyjdę tu pojutrze.

Jak się panu podoba³⁰.

Wrażenie sztuczności to rezultat troski o składniową poprawność, nieliczącą się z ekonomią eliptycznego języka mówionego. Poza tym wypowiedzi nie tylko uczestniczą w konkretnym zdarzeniu, ale też wskazują na nie i je „nazywają”. Przypomina to jako żywo sytuację uczenia dzieci słówek czy podpisy pod obrazkiem w elementarzu bądź podręczniku do nauki obcego języka. W przytoczonym fragmencie *Urody na czasie* ewidentną *lemma* jest zdanie: „Oto sklep zegarmistrza”. Symulacja, o której mówiliśmy wcześniej, to wynik emblematycznego charakteru wykorzystanych w tekście przytoczeń i niby-przytoczeń. Zasugerowany kontekst zdarzeniowy pełni funkcję alegorycznego obrazka czy rysunku, stając się *allegorią samego siebie*, dokładnie tak samo, jak na przykład drzewo, przedstawione w elementarzu bądź wskazane („zobacz, to jest drzewo”) dziecku przez rodzica.

Poszczególne jednostki czy też – jak chciał pisarz – „punkty” tekstu są więc autoemblematami. Wiąże się to z emblematycznym charakterem każdej nazwy własnej i gatunkowej, przy czym ta pierwsza byłaby wyłącznie szczególnym przypadkiem tej drugiej („imię własne” to, w tej perspektywie, nazwa gatunkowa tego, co uchyla się gatunkowi). Bo też symulowane w późnych utworach Buczkowskiego scenki nie reprezentują realnych, jednostkowych zdarzeń, lecz wyłącznie swoiste sytuacyjne *les genres*. Przedstawiony w cytowanym fragmencie *Urody na czasie* „gatunek” wypada nazwać „wizytą u zegarmistrza”.

³⁰ Ibidem, s. 49.

Autoprezentacja owych „gatunków sytuacyjno-zdarzeniowych” dokonuje się podobnie do, ale też – na stronie autoprezentacji systemowych kodów, subkodów i gatunków języka. Tu i tam spotykamy wyrażenia cudzysłowowe. Jeśli jednak pośród tych drugich można rozpoznać właściwe cytaty, to z pierwszymi sprawy mają się inaczej. Spotykamy się, by tak rzec, z nazwami pozbawionymi nosiciela, z sygnaturami bez desygnatu, zatem takimi, które odnoszą się do samych siebie i ustanawiają jedynie same siebie. Tak oto „czysta” referencjalność obraca się w „czystą” metatekstowość, cytat zaś – w monumentalną inskrypcję, napis na grobie nieobecnej rzeczywistości. I chyba dlatego późna proza Buczkowskiego, a może i całe dzieło tego pisarza, wydaje się bardziej przejmującą lekcją martwego języka od tej, której udzielił Kuśniewicz.

Trzeba też koniecznie powiedzieć, że chodzi o szczególną inskrypcję i szczególny grobowiec: spustoszony, wydrażony, rozbity. Nie jest to bowiem pomnik wystawiony jakiemuś światu (np. rodzinemu Podolu), który zginął. Ściślej rzecz ujmując – mogło o to chodzić Buczkowskiemu, gdy pisał *Czarny potok* (1954) i *Dorycki krążganek* (1957), o *Wertepach* (powst. 1937, druk. 1947) nie wspominając. Zmianę zasygnalizował zbiór *Młody poeta w zamku* (1960). Jeszcze wyraźniej – *Pierwsza świetność* (1966). *Uroda na czasie* i *Kąpiele w Lucca* (1974) były już czymś zupełnie innym, bo pomnikami nieobecności. I chociaż w *Oficerze na nieszpiorach* (1975) oraz w *Kamieniu w pieluszkach* (1978) pisarz raz jeszcze powrócił do tego, co przestało być obecne, to powrócił jako do czegoś, co właśnie jest nieobecne, bez uobecniającej iluzji.

Zmiana, o której mowa, wiąże się z dwiema kwestiami. Po pierwsze – z pismem. Pisał Andrzej Falkiewicz:

Tworzywem tej literatury [prozy Buczkowskiego – K.U.] są dokumenty. I jako dokumenty wszystkie są równie żywe albo równie martwe – jak kto woli. Dlatego mogą bez przeszkód i w każdy sposób kontaktować się z sobą³¹.

Czy zawsze tak było? I tak, i nie. Bo jednak istnieje różnica między dokumentem „żywym” a dokumentem „martwym” (przynajmniej – z perspektywy modernizmu – p o w i n n a i s t n i e ć). Istnieje ta różnica, która dzieli „głos” i „tekst”, mowę i pismo. Różnica ontologiczna – sytuująca pismo w kontekście nieobecności (nadawcy) czy

³¹ A. Falkiewicz: *Dezercja Leopolda Buczkowskiego*. W: *Idem: Fragmenty o polskiej literaturze*. Warszawa 1982, s. 142.

zgoła, stawiając sprawę radykalniej, śmierci głosu. I właśnie ona dzieli, powiedzmy, *Kąpiele w Lucca* i, powiedzmy, *Czarny potok*³².

Druga kwestia dotyczy tych właściwości późnej prozy Buczkowskiego, które czynią z niej przykład literackiego kolażu. I to takiego kolażu, gdzie

osiągnięcie wyrazistej autonomii strukturalnej najwyraźniej przestaje być artystycznym celem; przedmiotem specjalnych zabiegów natomiast staje się wytworzenie sieci indywidualnych powiązań między niewspółmiernymi przedstawionymi realnościami³³.

Chodzi o „sieć” jednostek („punktów”), których odrębność w prozie Buczkowskiego zaznacza się zwykle na poziomie symulowanych zdarzeń. Zróżnicowanie językowe ma tu wtórne znaczenie, sygnalizując przejście do innej sytuacji komunikacyjnej, następnego zdarzenia, przy – bardzo często – zachowaniu jedności tematycznej:

A tu zlitowała się nade mną jakaś kobieta wracająca z pola, zaprowadziła do stodoły, dała w tajemnicy przed mężem pożywienie i węgry powyciskała.

W kobiecie zawsze uczucie kosztem rozumu.

Gdyby Bóg kobietę chciał zrobić panią mężczyzny, to byłby mu ją z głowy wywiódł, gdyby ją zaś chciał jego niewolnicą uczynić, to byłby mu ją z nóg wywiódł, ale ponieważ przeznaczył ją na towarzyszkę i zupełnie równą mężczyźnie, więc wywiódł mu ją z boku jego³⁴.

Wszystkie trzy wypowiedzi spaja wątek kobiety, która jest bohaterką opowieści, przedmiotem sentencji i tematem kazania (lub traktatu). Lecz jeśli obecność sentencji można jeszcze tłumaczyć tym, iż jest ona wtrąceniem słuchacza opowieści, to już ostatnią z przytoczonych wypowiedzi trudno umieścić w obrębie tej samej sytuacji komunikacyjnej. Można wprowadzić sobie wyobrazić, że to po-

³² Podkreśliły jeszcze raz, że nie chodzi o empiryczną, lecz ontologiczną różnicę między mową a pismem. Wszak w *Urodzie na czasie* przeważają rozmowy, tyle że pozbawione rozmówców, których miejsce zajmują odgrywający ich rolę „statyści”. Jak pisze Nycz, „zasada re-cytacji anonimowych wypowiedzi pozwala traktować »ja mówiące« (formy pierwszoosobowe) jako pewną rolę zachowującą na sobie ślady wcześniejszych artykulacji [...]”. R. N y c z: *O kolażu tekstowym...*, s. 205. Nierównie częstsze bywają odwrotne wypadki. Gwoli przykładu, w opowiadaniach Herlinga-Grudzińskiego obficie są przytaczane pisane dokumenty (rzeczywiste bądź rzekome), które jednak mogą przemówić, okazując się świadectwami czyjegoś istnienia.

³³ R. N y c z: *O kolażu tekstowym...*, s. 219.

³⁴ L. B u c z k o w s k i: *Uroda na czasie...*, s. 142.

przedni bądź następny rozmówca odpowiada drugiemu w kolejności, przypominając mu słowa kazania, gdyby nie różnice w stopniu archaizacji między dwiema pierwszymi a trzecią wypowiedzią. Przytoczenie w kontekście domniemanej rozmowy wyimka z historycznego tekstu musiałoby mieć wydźwięk żartobliwy, co z kolei wymagałoby umieszczenia cytatu w stosownej, sygnalizującej dystans, ramie. Między wszystkimi trzema wypowiedziami, owszem, toczy się dialog, ale dopiero na płaszczyźnie tekstu utworu, nie zaś – symulowanych zdarzeń.

Międzytekstowy dialog byłby więc ufundowany dopiero przez autora tekstu. A właśnie ów dialog służy „wytworzeniu sieci indywidualnych powiązań” między przytoczeniami. Z tym tylko, że żadne z tych przytoczeń raczej nie odnosi się do żadnej realności, skoro – jak mówiliśmy – sytuacyjny kontekst jest tu jedynie symulowany.

Strukturyzując tekst na prawach kolażu, jukstapozycyjny ciąg autonomicznych jednostek-przytoczeń przeciwstawiał się regułom gatunkowym powieści. Rozpraszał bowiem wielkie figury semantyczne, które co najwyżej można starać się zrekonstruować. Innymi słowy, kolaż występował przeciwko powieści, przedstawiał się – podobnie jak kolekcje Białoszewskiego – jako jej zaprzeczenie. Użycie tej techniki przyniosło jeden jeszcze skutek, mianowicie – zrujnowało emblematyczny ład i hierarchię, zamieniając hipotetyczną (i hipotekstową) Księgę w tekstualne rumowisko. Udokumentowało tę ruinę.

4

Pisząc o sposobach wykorzystania cytatów w sztuce awangardowej i postmodernistycznej, Grzegorz Sztabiński zauważył, że dla tej pierwszej czymś zasadniczym było „dążenie do podkreślenia pierwotnych źródeł, zasad, którym przypisuje się rolę podstaw wiarygodności”. Natomiast w postmodernizmie „cytaty odsyłają do cytatów, z góry uniemożliwiając dotarcie do źródła”³⁵. Rozróżnienie bez

³⁵ G. Sztabiński: *Awangarda a postmodernizm: zagadnienie cytatu*. W: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*. Red. G. Dziamski. Poznań 1996, s. 78, 81. Por. G. Sztabiński: *Cytat i gra. Problemy postmodernizmu w sztukach plastycznych*. W: *Postmodernizm po polsku?* Red. A. Izdebska i D. Sztajnert. Łódź 1998.

wątpienia trafne, ale chyba zbyt mechaniczne i restrykcyjne – zwłaszcza jeśli rozumieć je dosłownie. Łatwo byłoby wymienić dzieła postmodernistycznej sztuki i literatury, które wcale nie zatajają źródeł wykorzystanych przytoczeń. Nie chodzi jednak o źródło w sensie adresu bibliograficznego, lecz o *archè*, o kategorię dyskursu metafizycznego. Sztabiński zwraca na to uwagę, przeprowadzając krótką paralelę między rozważanymi przez siebie prądami artystycznymi a Derridiańską rewizją europejskiej metafizyki. Chodzi przede wszystkim o dekonstrukcję kategorii źródła, wymierzoną w fenomenologiczną zasadę naoczności i Heideggerowską koncepcję przejawiania się, nieskrytości bytu (greckie *aletheia*), „bycia-tu-oto”. Sytuacja, w której „cytaty odsyłają do cytatów”, jest nie tyle wzorem, modelem czy prawem, ile jednym ze sposobów zaznaczania niedostępności lub nieobecności tego, co cytowane. I właśnie ta niedostępność lub nieobecność, ten brak (jakkolwiek zaznaczony) jest znamiem różnicującym awangardę i postmodernizm.

Dla zilustrowania problemu można zestawić z sobą dwie diametralnie różne eksplikacje istoty fotografii.

Obraz fotograficzny stanowi [...] zapis świata tworzony nie tyle ręką człowieka, ile przez samą naturę na drodze rządzących nią praw, zależności fizyczno-chemicznych. Artysta, który korzysta ze zdjęć, przywołuje realność. Włączając fotografie do montażu graficznego, cytuje świat³⁶

– w tych słowach Sztabiński objaśniał rolę fotografii w konstruktywistycznych fotomontażach.

[...] to, co jest uwiecznione na fotografii, już nie istnieje, bo umarło momentalnie w ułamku sekundy, w którym obraz z soczewki aparatu fotograficznego przeniesiony został na błonę fotograficzną³⁷

– w tych słowach Anna Jamroziakowa streszczała lekturę fotografii, jaką w *Camera lucida* podjął Roland Barthes. W pierwszym wypadku fotografia (jako cytat) była przejawem istnienia, w drugim natomiast – jego sposobem:

Simulacrum, jakim może być obraz fotograficzny, unaocznia, że już nas nie ma i że w każdym momencie istnienia – choćby nie wiedzieć jak ekstatycznym – nie jest nam dane trwanie. [...]

³⁶ G. Sztabiński: *Awangarda a postmodernizm...*, s. 71.

³⁷ A. Jamroziakowa: *Widmowa możliwość realności*. W: *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1994, s. 61.

Istniejemy na sposób fotografii, dotknięci uczuciowo obrazem istnienia wówczas, gdy już przeminęło. [...] *Simulacrum* w wizerunkach fotograficznych każe przyjąć, iż nie ma tego, co ukryte, bo wszystko jest symulacją; za *simulacrami* nie ma prawdziwej rzeczywistości, nie ma istoty wizerunku fotograficznego, choć intensywnie go pragniemy. Fotografia, jako *simulacrum*, to obraz tego, czego nie ma, lecz błyszczący hiperrealnie, migoce i gra – pociągą widmową możliwością realności³⁸.

Wiążą się z tym zgoła odmienne ujęcia problematyki czasu i czasowości istnienia. Jeszcze dla Heideggera czas konstytuował dziejowość *Dasein*, zapewniał mu ciągłość i tożsamość. Tutaj, za sprawą fotografii-cytatu, czas „pojawia się”³⁹ jako rozstęp, interwał między cytatem a niedostępnym i nieobecnym źródłem. Ten różnicujący mechanizm przerywa ciągłość, ustanawia nietożsamość, doprowadza do zapaści obecności.

Zaskakująco wiele jest więc zbieżności między późną prozą Buczkowskiego i postmodernistyczną świadomością. Niemniej, istnieje również bardzo ważny powód, dla którego *Urody na czasie* czy *Kąpieli w Lucca* nie można uczynić przykładem literackiego postmodernizmu (nawet *avant la lettre*). Chodzi o „antypowieściowość” tej prozy, o odrzucenie literackości pod presją zewnętrznego kryterium – kryterium prawdy. Nie ma znaczenia, że owo odrzucenie nie dokonało się w imię rzeczywistości, lecz po to, aby udokumentować jej ruinę. Tak czy owak, istnieje coś, jakieś „zewnętrzne” literatury, które pozostaje jej miarą.

Wszelako problem miary jest w istocie problemem odniesienia. I jakkolwiek byśmy odpowiedzieli na pytanie o status tego, do czego się odnosi tekst literacki, samo odniesienie ma z konieczności charakter relacji intertekstualnej. Nie można zatem skonfrontować literatury z niczym, co by nie przyjęło postaci tekstu. „Zewnętrzne” literatury musi się zatracić w grze odniesień. Charakterystyczny dla modernizmu, w tym nurtu awangardowego, ontologiczny dualizm: literatura – rzeczywistość, w postmodernizmie wypiera stanowisko, które wypada nazwać monizmem tekstowym (tekstowym, ale nie – językowym!). Tyle tylko, że nie można mówić (ani myśleć) o tekście

³⁸ Ibidem, s. 62.

³⁹ Jak pisze Jamrozikowa: „Można powiedzieć, postępując za wywodami Barthes'a, że fotografia jest czystą reprezentacją czasu [...]”. I dalej: „Ze zrozumienia Barthes'owskich sugestii co do roli Czasu w wizerunku fotograficznym można wnioskować, że nie ma historii w tradycyjnym rozumieniu, linearności przebiegu, nie ma faktów ani procesów historycznych rozumianych jako długie trwanie i trzeba przyjąć, że nie ma trwania, nie ma też możliwości docierania do bezpośredniego doświadczenia – czystego faktu, który byłby czymś więcej niż prefiguracją”. Ibidem, s. 61.

jako takim, uniwersalnym, ciągłym, „tekście samym w sobie”, choć w pierwszej chwili właśnie takie skojarzenia mogłoby budzić słowo „monizm”. Za sprawą odniesień tekst zawsze będzie mnogi, heterogeniczny, zróżnicowany wewnętrznie⁴⁰.

Oznacza to, że w postmodernizmie nie możemy już natrafić na „cytaty z rzeczywistości”, skoro ich status nie odbiega od wszelkich innych przytoczeń. Niemożliwe okaże się również przekraczanie norm literackości, wątpliwe wydadzą się innowacje w zakresie poetyki czy genologii. Możliwe będą natomiast odniesienia do bądź przytoczenia historycznych norm, poetyk, gatunków i, oczywiście, konkretnych tekstów. Literackich i Nieliterackich. W stosunku do awangardy nastąpi też przesunięcie akcentów: z antyliteratury na metaliteraturę.

Tłumaczy to, dlaczego w literaturze i sztuce postmodernistycznej tak eksponowane miejsce zajmują cytaty. Już nie „z rzeczywistości”, lecz cytaty „właściwe” (z innych tekstów) oraz „cytaty struktury”. Ich podstawowa funkcja polega na ewokowaniu literackości i tekstualności. Spośród wielu możliwych przykładów wybrałem do egzemplifikacji wydaną w roku 1998 powieść (czy raczej metapowieść) *Wieloryb*. Wybrałem ją z dwóch zasadniczych względów. Jest to, w moim przekonaniu, utwór bardzo udany i jako taki zaprzecza domniemaniom, jakoby polska proza postmodernistyczna musiała być wyłącznie marnym naśladownictwem obcych wzorów. Jednocześnie obie omawiane wcześniej kwestie: nieobecność źródła przytoczenia i metaliteracki charakter utworu, są tu niezwykle istotne.

W fikcyjnym wstępie do książki Helena Szymańska, rzekoma antologistka (i dysponentka praw autorskich)⁴¹, podkreśla, że taka, a nie inna koncepcja jej pracy naukowej wzięła się ze sprzeciwu wobec narracyjnych praktyk w historiografii, które w nieuchronny sposób manipulują wykorzystanymi źródłami. Opowiadaniu historii Szymańska przeciwstawia zbiór „wypisów źródłowych”, w którym źródła mają same przemówić („swoim głosem”), bez interwencji pośredniczącego między źródłem i czytelnikiem oraz porządkują-

⁴⁰ Por. zamieszczony w niniejszej książce szkic *Mnogie teksty*.

⁴¹ Fałszywa atrybucja utworu, mistyfikacja na okładce i stronach tytułowych, sama w sobie jest oczywiście cytatem starego chwytu stylizacji na autentyk. Wszelako nazwisko właściwego autora nie stanowiło żadnej tajemnicy. Publicznie ujawnili je recenzenci, w tym krytycy uczestniczący w spotkaniu promocyjnym, z którego materiały zostały później ogłoszone na łamach gdańskiego „Tytułu” (1998, nr 2). Ta ostatnia publikacja wyraźnie sugeruje, że w *Wielorybie* mamy do czynienia nie tyle z właściwą mistyfikacją, ile raczej z grą w mistyfikację, jej udawaniem. I jeśli sam nie podaje tu nazwiska autora, to jedynie dlatego, by podjąć tę grę.

cego materiał historyka-opowiadacza. Oczywiście, z perspektywy refleksji metodologicznej w nauce o historii wystąpienie Szymańskiej nie będzie niczym zaskakującym. Współcześni historycy, co najmniej od lat sześćdziesiątych, dość powszechnie zwracali uwagę, że tekst historiograficzny opiera się na strukturze narracyjnej. Historii-opowieści Arthur C. Danto przeciwstawiał „kronikę”, która

byłaby idealną postacią nienarracyjnego zapisu faktów, ułożonych w chronologiczny ciąg. Fakty te spoczywają w bezruchu i niejako trwają w letargu, czekając na moment ożywienia, czyli rozwinięcia narracji. Z chwilą gdy rozpoczyna się narracja (rozumiana tu także jako fabularyzacja), pojawia się zapowiedź historycznego sensu⁴².

Rzec można, iż skompilowane przez Szymańską w książkę „wypisy źródłowe” stanowią taką właśnie „kronikę”, która byłaby jedynie swego rodzaju budulcem dla możliwej opowieści, jej pre-tekstem. Tym bardziej, że zgromadzone w książce „wypisy” wyraźnie sugerują taką ewentualność, wręcz zapraszając do połączenia ich w narracyjno-fabularną całość, do nadbudowania nad nimi opowieści o odwiecznej rywalizacji sił dobra i zła.

Ta hipotetyczna opowieść byłaby wyłącznie *post scriptum*, „dopisanym” przez czytelnika w toku lektury „wypisów źródłowych” suplementem. Szymańska, poniekąd wbrew swoim deklaracjom, konstruuje przejrzysty projekt opowieści, ale też odpowiedzialność za tę opowieść składa w ręce czytelnika. Według Tadeusza Komentanta

właśnie zestawienie [*Wieloryba* – K.U.] z Buczkowskim najlepiej uświadamia, że intrygujący intelektualnie gest pisarski [tu pada nazwisko autora utworu – K.U.] zatrzymał się w pół drogi i pozostał na poziomie (to nie zarzut!) powieści popularnej. Rezygnacja z nadrzędnego narratora wcale nie oznacza tu rozbicia fabuły [...]. O fabularnej spójności książki przesądza wybór dokumentów dokonany przez nadrzędnego archiwistę. Istnieją między nimi wielorakie zależności: powracają te same tematy, imiona, sytuacje, trajektorie losu. Powtarza się ten sam schemat, w którym martwy wieloryb wyrzucony przez morze, kosmiczna walka sił dobra ze złem, romansowy wątek powiązany z metempsychozą, upadek państw i Miecz-Błyskawica układają się w aberracyjny, ale czytelny wzór⁴³.

Krytyk zwrócił uwagę na dwie kwestie: możliwość zrekonstruowania rzekomo wykluczonej, lecz zaprojektowanej w książce opo-

⁴² T. Wałas: *Czy jest możliwa inna historia literatury?* Kraków 1993, s. 31.

⁴³ T. Komentant: *Niestworzona historia*. „Tytuł” 1998, nr 2, s. 177–178.

wieści oraz na tandetność fabuły, jej podobieństwo do historii typowych dla powieści popularnej (nawet jeśli „to nie zarzut”). Zestawienie *Wieloryba* z prozą Buczkowskiego wypadło na niekorzyść tego pierwszego, ponieważ autor *Urody na czasie* okazał się bardziej konsekwentny i radykalny. Tymczasem twórca *Wieloryba* powrócił do programowo odrzuconego przez Buczkowskiego „roman-su”, a nawet więcej – sięgnął po jego rozrywkową wersję, po fabułę ukształtowaną na wzór literatury *fantasy*.

Powrót wykluczonej na wstępie opowieści – która jednak, przypomnijmy, w strukturze utworu funkcjonuje wyłącznie jako projekt – można dość łatwo wytłumaczyć. Życie i dzieje same w sobie nie podlegają regułom żadnego sensorodnego wzoru. Ten ostatni wnoszą dopiero porządkujące struktury fabularne i narracyjne, które ustanawiają zdarzenia oraz relacje między nimi. Wszystko jedno, czy owe porządkujące struktury byłyby konwencjonalne, tandetne, czy niezwykle, nowatorskie. Wszelako ich obecność jest nieodzowna. Owszem, opowieść może zostać o d r o c z o n a (przesunięta na pozycje projektu), ale nigdy i nigdzie nie uda się jej usunąć. W ostatecznym wypadku narracyjno-fabularne schematy przywoła i posłuży się nimi czytelnik. Wszystko to dotyczy zarówno dzieła powieściopisarza, historyka, jak i – autora tekstu źródłowego. Nie istniałaby zatem żadna jakościowa różnica między hipertekstem a hipotekstem, między tekstem cytującym a cytowanym.

Jeśli autor *Wieloryba* odwołuje się do tandetnych schematów fabularnych, to czyni tak nie bez powodu. Po pierwsze, właśnie dzięki temu omówione problemy zyskują na wyrazistości. Po drugie, tandetność i – w konsekwencji – niewiarygodność fabuły, stereotypowość zaprojektowanej opowieści zwracają uwagę na b r a k „p r a w d z i w e j” h i s t o r i i. Ta kwestia umknęła uwadze Tadeusza Komentanta, gdy tymczasem odgrywa w utworze zasadniczą rolę. Jeśli jej nie uwzględnimy, to zmuszeni będziemy orzec, iż autor *Wieloryba*, istotnie, „zatrzymał się w pół drogi”.

Wieloryb to palimpsest. Można nawet powiedzieć, że palimpsest podwojony, palimpsest na palimpseście. Jeśli czytelnik utworu nie oprze się pokusie połączenia niby-dokumentów w fabularny ciąg, „dopisując” w ten sposób suplement w postaci zaprojektowanej tu opowieści, to tym samym – jak w palimpseście – w miejsce zbioru dokumentów wpisze pewną narrację. Ale też wszystko to razem wzięte („wypisy źródłowe” i suplementarna opowieść) również byłoby niczym innym jak czymś naniesionym na coś „uprzedniego”. To już następny palimpsest. Palimpsest o tyle szczególny, że tym razem wcześniejszy tekst nie został usunięty czy zatarty, lecz – w ogóle nie

istniał. *Wieloryb* – jako całość, jako złożenie „wypisów” i zaprojektowanej opowieści – sam jest tekstem wtórnym, suplementarnym względem pustej kartki papieru, pewnej „pierwotnej” nieobecności, nieobecności – jak powiedzieliśmy – „prawdziwej” historii.

Chodzi zaś o „prawdziwą” historię Pomorza. O historię, która nie mieści się na kartach historii Polski i w świadomości Polaków, w najlepszym razie pozostając inną historią (por. delimitujący historię topos zamknięcia, „ale to już inna historia”). Właśnie tę zmarginalizowaną narrację zastępuje w *Wielorybie* zaprojektowana *ad hoc* jej legendarna wersja. Legendarna, a przy tym tandetna i niewiarygodna po to, by zastąpić ją nieudolnie, by jej oczywista literackość kierowała czytelnika ku temu, czego w utworze nie ma, ku „prawdziwej” historii, zatem ku temu, co niezapisane, co nie stało się przedmiotem polskiej literatury ani nie stało się legendą w polskiej świadomości⁴⁴.

Dobitnie mówi o tym jedna z najświetniejszych partii utworu, zamykająca jego drugą część, a przypisana samemu Josephowi Conradowi. W głównym bohaterze nieukończony jakoby przez Conrada powieści można się zresztą dopatrzeć postaci z utworu Stefana Żeromskiego, która doczekała się tutaj ciekawej rehabilitacji. Jak pamiętamy, w finale *Wiatru od morza* Smętek udaje się do Anglii. W przypisanym Conradowi fragmencie, gdy angielski okręt „Taran Bałwanów” zatrzymuje się u ujścia Odry, zazwyczaj małomówny i roztaczający wokół siebie aurę tajemnicy Jakub, „trochę Niemiec, trochę Polak, a po trosze to i Włoch, Żyd i Irlandczyk”, który „zamurował [się] na nasz statek w Kilonii”⁴⁵, roztacza przed towarzyszami wyprawy wizję pomorskiej przeszłości. Po między innymi utrzymanym w poetyce kojarzącej się z pierwocinami strumienia

⁴⁴ Należy oczywiście wspomnieć *Wiatr od morza* (1922) Stefana Żeromskiego jako próbę wpisania Pomorza (choć tylko – Pomorza Gdańskiego) w poczet narodowych przestrzeni mitorodnych. Można jednak mieć wątpliwości, czy zamiar się powiódł. Literacką i narodową legendę Pomorza co do jej rangi raczej trudno zestawiać z legendą Kresów, Krakowa, Warszawy czy Tatr. Ważne i to, że taka konstrukcja, wprowadzona do polskiej świadomości, chcąc nie chcąc zacierałaby pamięć o odrębności regionu.

⁴⁵ *Wieloryb. Wypisy źródłowe*. Gdańsk 1998, s. 329. Wprawdzie Jakub zaokrętował się w Kilonii, lecz przecież Smętek Żeromskiego mógł w tym porcie przesiąść się na „Tarana Bałwanów” z „Albionu”, na którego pokładzie wcześniej opuścił Gdańsk. Poszlaką przemawiającą za tym, iż autor *Wieloryba* finguje tu dialog Conrada z Żeromskim, byłyby też daty powstania tekstów. Jak pamiętamy, utwór Żeromskiego ukazał się w roku 1922, natomiast rzekomy tekst Conrada pochodzi jakoby z roku 1924.

świadomości, kapitalnym opisie ataku wikingów na słowiańską osadę, padają wymowne słowa:

– Nie było tu sławnych bitew ani wielkich czynów bohaterów, o jakich czytamy w podręcznikach historii. A jeśli były, to zapadły w mrok przeszłości, zapisane nie w głównych kronikach swoich czasów, lecz w językach, które być może przez przypadek nie podbiły świata, ujęte w zaginionych bądź przez historyków pominiętych annałach, zagubione w czasie przeszłym zapomnianym, który może jeszcze zachował się tylko w gramatyce języka wielkiej rzeki [tj. Odry – K.U.]. A może tak się złożyło, że tutaj wielkie czyny i wielcy ludzie, herosi, wodzowie, należeli zawsze do strony przegranej, przez co zignorowani zostali przez historyków i dziejopisów zwycięzców. Albowiem spisane dzieje są tworem pamięci tych, którzy zwyciężyli i swoje zwycięstwo mogli również zaznaczyć słowem. W dużej mierze to o słowo i o historię toczą się wojny, o to, kto ją napisze⁴⁶.

Jeśli doszukuję się tu rehabilitacji „złego ducha historii Pomorza” z utworu Żeromskiego, to dlatego, że Jakub-Smętek doskonale rozumie los tej krainy. Wie, że odjęto jej (także za jego sprawą, jeśli skojarzenie tego bohatera ze Smętkiem jest słuszne) własny język, że została wtrącona w milczenie, że można o niej mówić wyłącznie w obcym języku (najpewniej po niemiecku i po... polsku). Bo któżby chciał i potrafił wsłuchać się w „język wielkiej rzeki”? Składając hołd temu milczeniu i zjawom niewyrażalnej przeszłości, Jakub w istocie sugeruje niemożność jej przekładu na jakąkolwiek historię i jakąkolwiek opowieść.

Nieobecność i niemożliwość „prawdziwej” historii zaznaczają się w *Wielorybie* jeszcze inaczej. W ten mianowicie sposób, że prawie wszystkie zamieszczone tu przytoczenia są mistyfikacjami, fałszywe zaś atrybucje, wskazujące na rzekomego autora, tytuł, pierwodruk, archiwum lub bibliotekę (z numerami sygnatur) w istocie pozwalają sfalsyfikować i ujawnić mistyfikujące zabiegi. Rzekome przytoczenia, choć w strukturze utworu funkcjonują jako właściwe cytaty, zostały oczywiście – mniej lub bardziej udanie – sfingowane. Ich dyskretnie zaznaczana fikcjonalność zwraca uwagę na wtórny, naddany charakter wszelkich sensoproduktywnych strukturyzacji.

Jeśli te fikcyjne dokumenty cokolwiek dokumentują, to w najlepszym razie świadomość ich fikcyjnych autorów, ich pojmowanie historii i relacji między tym, co historyczne, a tym, co literackie. Układ niby-dokumentów w utworze sprawia przy tym, że mamy tu

⁴⁶ Ibidem, s. 332.

do czynienia z „kroniką” historycznych praktyk narracyjnych. W części pierwszej – od ksiąg świętych przez archaiczną epikę, średniowieczne kroniki aż po romans rycerski, jego jarmarczłą wersję i parodię w duchu Cervantesa. W części drugiej, obok stylizacji na utwory literackie z epoki, znajdziemy fragmenty powieściowe. Wreszcie w części trzeciej na scenie pojawi się kilka odmian współczesnej prozy powieściowej, przede wszystkim – popularnej (powieść sensacyjna, *fantasy*, romans z elementami pornografii), ale też jej wariant „eksperymentalny”. Całość wieńczy komiks. Fragmentom literackim towarzyszą „właściwe” dokumenty, które również mają swą historię: od zapisków podróżników i korespondencji dyplomatycznej po notatki dziennikarskie i raporty służb specjalnych. I jeszcze świadectwa historiograficzne, poczynając od starodawnych kronik, a na współczesnych opracowaniach i studiach kończąc. Przy czym teksty literackie i nieliterackie występują na tych samych prawach, zapośredniczając się wzajemnie i oświetlając nie tylko wtedy, gdy ich przedmiotem są te same zdarzenia.

Dzięki autoprezentacji tych i wielu innych gatunków literackich, użytkowych i historiograficznych *Wieloryb* przyjmuje postać obiektu metagenologicznego, *kroniki gatunków*, ze szczególnym uwzględnieniem dziejów form narracyjnych i odmian powieści. Historia epiki rozciąga się tu od eposu po komiks. Jako metapowieść, utwór dokumentuje narodziny, proces dojrzewania i degradację gatunku, który obecnie pozostawałby żywy jedynie w postaci trywialnej prozy rozrywkowej⁴⁷. Wszelako metapowieść – analogicznie do proklamowanej swego czasu przez Johna Bartha „literatury wyczerpania” – byłaby zarazem odpowiedzią na tę degradację. Oznacza ona bowiem powrót do opowieści po jej „odczarowaniu”, utracie wiary w możliwość reprezentacji. Jak widać, lekcja modernizmu (zwłaszcza jego awangardowego skrzydła) nie została tu zapomniana. Lecz nawet jeśli opowieść nie mogłaby niczego wyrazić, to i tak mówiłaby coś o nas, o naszej niezgodzie na własną skończoność.

⁴⁷ Spośród recenzentów *Wieloryba* uwagę na ten aspekt utworu zwrócił przede wszystkim Marek Wilczyński: *Klucz do „Wieloryba”*. „Czas Kultury” 1998, nr 5.

„PROZA ŚRODKA”, CZYLI STEREOTYP LITERATURY NOWOCZESNEJ

1

Nad podziw szybko ustało poruszenie, jakie z początkiem lat dziewięćdziesiątych w polskim życiu literackim wywołał termin „postmodernizm”. Nie znaczy to jednak, że debata zgasła wraz z rozstrzygnięciem, na które zgodziły się strony dyskusji. Od kwestii postmodernizmu odwróciliśmy się plecami, przyjmując milcząco, że problem możemy sobie darować. Struktury bowiem życia literackiego, jakie odtworzyliśmy w drugiej połowie dziesiątej dekady, zostały wszakże zorientowane na podtrzymanie tradycyjnego sposobu funkcjonowania oraz pojmowania literatury.

Tak tedy w roku 1999 Włodzimierz Bolecki, nawiązując do swych wcześniejszych obserwacji, mógł ogłosić, co następuje:

Czy się to komuś podoba, czy nie, kultura polska jest do dzisiaj kulturą wyraźnie zhierarchizowaną [...]. Jej literackie centrum skupione jest wokół twórczości pisarzy, których nazwisk nie muszę tu wymieniać. Ten kanon wpisany jest w programy szkolne i uniwersyteckie, w podręczniki, syntezy, w zdecydowaną większość książek naukowych, eseistycznych, publicystycznych, w hierarchie życia kulturalnego i publicznego, w rangę opiniotwórczego charakteru najważniejszych czasopism – wyznaczaną np. przez „Tygodnik Powszechny”, a nie, z całym szacunkiem, przez „brulion” czy „Fa-Art” [pisownia tytułów oryginalna – K.U.]. Tak po prostu jest. W tym sensie współczesna kultura polska jest nadal kulturą modernistyczną, na której obrzeżach istnieją oczywiście enklawy postmodernizmu oraz przeróżnych kontestacji, ale których nawet przy największych staraniach nie uda się wyolbrzymić tak, żeby były większe, niż są. Gdyby napisać artykuł pt. „Nad mapą postmoder-

nizmu (w Polsce)”, to przykłady postmodernizmu bezdyskusyjnego okazałyby się drobną częstką współczesnej literatury [...]¹.

Trudno tym słowom odmówić trafności. Diagnoza Boleckiego wydaje się uzasadniona przynajmniej z tej perspektywy, jaką wyznaczał dominujący w dwudziestowiecznej kulturze polskiej sposób pojmowania istoty oraz zadań sztuki słowa. Łączył on kodeksy inteligencki (pisarz strażnikiem zbiorowej pamięci, kodyfikatorem polskości) z estetycznymi normami najszerzej pojętej nowoczesności, przypisującymi artyście rolę niezawisłego analityka kryzysu, jaki dotknął współczesną kulturę, a zarazem fundatora nowych formuł estetycznych.

Rzecz w tym, że wraz z końcem Polski Ludowej inteligencja utraciła pozycję warstwy, która wcześniej – z wyłączeniem okresu stalinowskiego – zawsze w jakimś stopniu określała reguły komunikacji społecznej, wspólnota zaś wartości uległa gwałtownej erozji. Została ona zastąpiona ideą rynku jako miejsca spotkania elitarnego z egalitarnym, wartości artystycznych z walorami komercyjnymi, twórcy z publicznością. Autorom przywiązany do tradycyjnego rozumienia zadań literatury rynek zrazu mógł się wydać domeną barbarzyńców². Wszak harlekiny i pirackie wydania Ludluma czy Folleta wyparły na stoiskach bukinistów drugoobiegową bibułę, młodzież zaś z „bruLionu” i okolic miała swoje pięć minut (a nawet dwa albo trzy lata) w telewizyjnym okienku. Na dłuższą jednak metę autorytet literatury „prawdziwej”, „poważnej”, „wartościowej” okazał się niezbędny. Poszukiwane dzieła musiały się wylegitymować dwopakimi cechami. Miały być popularne, ale zarazem „na poziomie”. Bogate w treści i wyrafinowane artystycznie, ale przystępne. Miały się pisać z wysokiej tradycji, ale też – popularyzować ją i upowszechniać. Miały kusić atrakcyjną historią, tajemniczą aurą, ży-

¹ W. B o l e c k i: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*. Kraków 1999, s. 10.

² Por. tom zbiorowy *Literatura i demokracja. Bezpieczne i niebezpieczne związki* (Warszawa 1995), dokumentujący zorganizowane przez Instytut Badań Literackich oraz redakcję „Res Publik Nowej” sympozjum z udziałem pisarzy, krytyków, badaczy oraz historyków idei. Widać wyraźnie, że sytuacja literatury po roku 1989 wprawiła luminary w konsternację. Aczkolwiek – jak zapewniał Zdzisław Łapiński – „nie przehandlujemy przecież tego [demokratycznego – K.U.] ustroju w zamian za sztukę” (ibidem, s. 89), to jednak ton rozżalenia dominował w większości wypowiedzi. O problemach wynikających z rozkładu dotychczasowego systemu literatury pisał również Jerzy J a r z ę b s k i w tekstach zgromadzonych w jego ważnej książce krytycznej: *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*. Kraków 1997.

ciową mądrością... Wszystkie te walory winny wszakże być wehikułem dla treści doniosłych.

Skutkiem mariażu modernizmu z liberalnym rynkiem okazał się hybrydyczny model życia literackiego. Na tradycyjne rozróżnienia typu: góra – dół (np. elitarne – popularne, wysokie – niskie) jako równorzędne, nałożyło się rozgraniczenie typu: centralne – peryferyjne. W ramach pierwszego rozróżnienia od dzieła oczekiwano wartości artystycznych i poznawczych, w ramach drugiego wymagano jednocześnie atrybutów medialności i komunikatywności. Nawet jeśli na poziomie deklaracji obstawano przy odziedziczonym kodeksie, to jednak w praktyce należało czynić coraz większe ustępstwa na rzecz reguł typowych dla showbusinessu. Środowiska literackie na ogół honorowały, a nawet starały się uwierzytelniać mody i hierarchie, ustalone na łamach tygodników oraz tzw. dodatków książkowych. Gwałtownie skurczyła się przestrzeń działania krytyki, w rezultacie – rozwiały resztki jej prestiżu. Ta obserwacja odnosi się również do „Tygodnika Powszechnego”...

Jesteśmy świadkami czegoś więcej niż tylko zróżnicowania obiegów literackich. Jeśli polska kultura nadal pozostaje zhierarchizowana, to jednocześnie odnosimy wrażenie nakładania się na siebie wielu sprzecznych i konkurujących z sobą hierarchii. Nie dość, że kanon szkolny zostaje uchylony wraz z opuszczeniem klasy i zastąpiony lekturą (lub jej odpowiednikiem) pokoleniową – otóż między tymi dwiema sferami nie ma przejścia, nie pozostają one z sobą w żadnej wiążącej relacji. Młody poeta nie odczuwa przymusu odniesienia się do kanonu współczesności, jego afirmacji bądź odrzucenia. Młody poeta może kanon najzwyczajniej zignorować, a jeśli zdarzy się inaczej, będzie to wyrazem jego decyzji, nie – wynikiem przymusu kulturowego. Równie dobrze jak do Miłosza czy Szymborskiej może się odwołać do Chandlera³ i nie będzie to wynikało z przekory, lecz z sytuacji, w której każdy możliwy wybór uchodzi za jednako uprawniony. Nie kwestionując zatem twierdzenia, że z perspektywy tego pojmowania literatury, jakie wypracowała nowoczesna kultura polska, „przykłady postmodernizmu bezdyskusyjnego” zajmują na literackiej mapie miejsca peryferyjne, chciałbym podkreślić, iż „centrum” oraz „peryferium” stały się kategoriami wymiennymi i przechodnimi. Przede wszystkim zaś w ostatniej dekadzie XX wieku nader złożone okazały się relacje między literaturą

³ Zob. zbiór dedykowanych Chandlerowi wierszy autorstwa poetów z kręgu tzw. pokolenia „bruLionu” pt. *Długie pożegnanie*. Red. M. Baran, M. Swietlicki, M. Sendeccki. Kraków 1997.

elitarną i popularną. Oczywiście, same różnice wcale nie zanikły, przestał jednak funkcjonować układ hierarchiczny. Uwaga mediów, krytyki i czytelników przesunęła się w kierunku twórczości, która nie pasowała ani do przegródki z napisem „literatura wysoka”, ani do szuflady przeznaczonej na kryminały, romanse, thrillery...

Właśnie wtedy w języku krytyki literackiej zagościły określenia „literatura środka” oraz „proza środka”⁴. Ich walory komercyjne stały

⁴ Pojęcia zostały ukute na wzór używanego co najmniej od końca lat siedemdziesiątych przez dziennikarzy z branży muzycznej terminu „muzyka środka”. Warto zwrócić uwagę, że to ostatnie określenie nie tyle oddaje charakter samej muzyki, ile raczej wskazuje na krąg odbiorców – osób dojrzałych, niemających nic wspólnego z młodzieżową subkulturą. Muzyka środka kojarzy klasyczną piosenkę festiwalową z elementami nowszych gatunków: rocka, *soul*, autorskiej ballady, a obecnie pewnie też tzw. muzyki świata. Łączy zatem – jeśli nie w planie kompozycji, to aranżacji – zjawiska różnorodne, ale mieszczące się bez wyjątku w przestrzeni muzyki rozrywkowej. Z „prozą środka” inaczej. Pierwotnie termin wskazywał miejsce zjawiska na – rzecz można – wertykalnej osi zastanego systemu literatury (dopiero później zauważono, że trochę przypadkowo, ale wcale trafnie wskazywał na klasę średnią jako docelowego odbiorcę; zob. K. D u n i n: *Nowe Jeruzalem dla nowego mieszczucha*. „Res Publica Nowa” 2000, nr 9). Właściwym muzycznym odpowiednikiem „prozy środka” byłoby raczej np. *Requiem dla przyjaciela* Zbigniewa Preisnera, które w mediach oraz w świadomości publicznej funkcjonowało jako wybitne osiągnięcie artystyczne, przez muzykologów natomiast oceniane było jako nadużycie autorytetu sztuki „wysokiej”, obliczone na uwiedzenie odbiorców, którym brakuje kompetencji, by zauważyć, że mają do czynienia z utworem trywializującym rozwiązania wypracowane wcześniej we współczesnej muzyce. Zob. A. C h ł o p e c k i: *Preisner, czyli kicz*. „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 44.

Aczkolwiek pojęcie „literatura środka” weszło w użycie niedawno, to oczywiście nie byłoby trudnym zadaniem wskazać pisarstwo z mniej lub bardziej odległej przeszłości, które z powodzeniem pasowałoby do tej formuły. Nazwiska Dołęgi-Mostowicza, Hłaski, Tyrmanda nasuwają się w pierwszej kolejności. Trzeba jednak pamiętać, że jeszcze w dobie sukcesów Szczypiorskiego czy Nurowskiej twórczość taka, upraszczając i petryfikując wysokoartystyczne konwencje, pełniła w najlepszym razie funkcję zwornika w ramach hierarchicznego układu obiegów literackich. Pojawienie się terminu pozwoliło tymczasem na wyodrębnienie, emancypację i n o - b i l i t a c j ę tego obszaru. Wraz z równouprawnieniem obu motywów, artystowskiego i komercyjnego, obiegi elitarny oraz popularny przesunęły się na pozycje peryferyjne względem nowego centrum.

Warto również nadmienić, że terminy „literatura środka” oraz „proza środka” bywały używane zamiennie. Pierwszego z nich nie odnoszono do żadnych zjawisk poetyckich. Decydowało tu przekonanie, że szeroka publiczność nie jest zainteresowana poezją, nawet taką, która umiałaby zadbać o własną komunikatywność. Rzecz jasna, powodzenie Jerzego Harasymowicza czy ks. Jana Twardowskiego przeczy takiemu stereotypowi. Należy jednak pamiętać, że interesującymi nas pojęciami posługiwała się krytyka towarzysząca, która skupiała uwagę na twórczości debiutantów. Nowi poeci zaś, szukając nowych czytelników, kierowali się raczej na peryferia literackiej przestrzeni, w stronę estrady (np. wiersze-piosenki Świetlickiego).

się oczywiste wraz z sukcesami, jakie na naszym rynku odniosło wiele tłumaczeń. W połowie lat dziewięćdziesiątych pisał Jarosław Klejnocki:

Jak więc traktować przekłady – głównie anglojęzycznych powieści – zapełniające komercyjne księgarnie i jednocześnie lukę pomiędzy literaturą „wysoką” i „niską”? [...] Sukces czytelniczy „narracyjnych” powieści Whartona, Irvinga, Fowlesa, Jong, Vidala, Logde’a, [Martina – K.U.] Amisa i innych jest faktem, a masowy druk tych książek dowodzi zrozumienia przez wydawców zasad gry rynkowej. Popularność tej prozy wśród wymagających czytelników pokazuje, że miłośnikami fabuł są nie tylko kucharki i półanalfabeci. Spotkać więc możemy zarówno entuzjastyczne głosy tych krytyków, którzy twierdzą, że dobrze jest, iż obcujemy z inteligentnymi (szkoda tylko, że nie polskimi) czytadłami, ambitniejszymi jednak niż powieści kryminalne i sensacyjne, jak i kręcenie nosem tych, którzy na próżno szukają arcydzieł⁵.

Rzecz jasna, autor szkicu widział siebie w pierwszej grupie krytyków. Interesujące wydaje się jednak co innego: mamy rok 1995, a mimo to artykuł Klejnockiego ma charakter postulatyczny. Zachęca rodzimych pisarzy, by wzięli sobie do serca sukces Anglosasów i odrzucili balast „»awangardowego« dziedzictwa”. Z kolei brać krytyczna powinna dać sobie spokój z akademickim dogmatem o wyższości „eksperymentów i poszukiwań formalnych” nad „rzetelnie skomponowaną opowieścią”⁶. Wszelako ani pisarze, ani krytycy nie potrzebowali specjalnej zachęty, skoro w tym samym czasie wyczekiwane przez Klejnockiego zjawisko dało o sobie znać tak głośnymi utworami, jak *Panna Nikt* Tomka Tryzny czy *E.E.* Olgi Tokarczuk.

Wprowadzone *ad hoc* pojęcie mogło się wydawać niejasne. Nic zatem dziwnego, że użytkownicy starali się je sprecyzować. Adam Wiedemann ujął rzecz krótko (i z wyraźnym przekazem): „[...] ma to być »literatura środka«, ambitna, ale w granicach przyzwoitości, żeby czytelnik się nie wystraszył”⁷. Więcej szczegółów podał Nowacki:

Oto w obszar wysokoartystyczny wkraczają raz po raz teksty poprawnie napisane, wyróżniające się atrakcyjną tematyką, mogącą zainteresować szersze kręgi czytelnicze, a przy tym są to narracje od początku do końca konwencjonalne, nastawione na pełne porozumienie z odbiorcą, słowem – szla-

⁵ J. Klejnocki: *Kłopoty z fabułą*. „Ex Libris” (dodatek do „Życia Warszawy”) 1995, nr 4 (73).

⁶ Zob. ibidem.

⁷ W. Bonowicz, A. Wiedemann: *Ja z jednej strony i ja z drugiej strony* Erny Eltzner. „Nowy Nurt” 1995, nr 23.

chętne i w swojej klasie zupełnie niezłe czytała. Powieścią podpadającą pod takie rozpoznanie jest E.E. Olgi Tokarczuk [...]»⁸.

Po sześciu miesiącach, już przy okazji omawiania *Prawieku...*, twierdził bardzo podobnie:

[...] dobra literatura „środka” [to – K.U.] zgrabne, atrakcyjne czytała, konwencjonalne, ale skrojone z talentem i wyczuciem, nastawione na pełne porozumienie z odbiorcą [...]»⁹.

Z kolei kilka lat później pisał Robert Ostaszewski:

[...] „proza środka” [jest – K.U.] przeznaczona dla czytelnika, który zalewające rynek romansidła uważa za tandetę, ale jednocześnie prozę ambitną – za nudziarstwo. [...] „Proza środka”, kreśląc zgrabne fabuły, które mają nie tylko bawić czytelnika, ale również pobudzać go do refleksji – oczywiście bez zmuszania do nadmiernego wysiłku intelektualnego – nie odkrywa przed czytelnikiem „nowych światów”, nie wskazuje na mało znane aspekty rzeczywistości [...]. Taki kształt ukazywanego świata, jak również warsztatowa sprawność tej prozy zapewnić mają czytelnikowi bezpieczny odbiór tekstu. Stąd bierze się wyciszona metaliterackość oraz brak prowokacyjności w „prozie środka”¹⁰.

W tym samym czasie Karol Maliszewski, wspominając o „tak zwanej literaturze środka, która »pompowana« przez interesy medialno-wydawnicze zaczyna robić w Polsce za »całą prozę współczesną«”¹¹, uznał najwyraźniej, że nie ma już potrzeby wyjaśniania czegośkolwiek. W roku 2000 można było przyjąć, że termin został oswojony przez czytelników.

W sporządzanych na poczekaniu rysopisach „prozy środka” dostrzeżemy bez trudu właściwości, które tradycyjnie przypisujemy literaturze popularnej: inercyjny stosunek do wybranej konwencji, eksponowanie warsztatowej biegłości, troskę o porozumienie z odbiorcą itd. Zasadnicza różnica polegałaby na tym, że w naszym wypadku pola odniesień architekstualnych nie tworzą gatunki prozy popularnej, lecz konwencje kojarzące się czytelnikom z literaturą „ambitną”. Innymi słowy, „proza środka” apelowała do utrwalonego w szerokiej świadomości społecznej wyobrażenia pisarstwa najwyż-

⁸ D. Nowacki: *Dziurawa siatka na motyle. Wokół prozy autorów urodzonych po roku 1960*. „Fraza” [1996], nr 11–12, s. 128.

⁹ D. Nowacki: *Satysfakcja i satys-fuck-cja*. „FA-art” 1996, nr 3, s. 74.

¹⁰ R. Ostaszewski: *Dolna strefa stanów średnich*. „Twórczość” 2000, nr 3, s. 132.

¹¹ K. Maliszewski: *Poza pompą*. „Gazeta-Książki” 2000, nr 4.

szych lotów, jego poetyki, problematyki, wreszcie – roli literatury oraz twórcy. Dlatego można powiedzieć, że jej konwencje określał utrwalony wśród odbiorców stereotyp literatury nowoczesnej.

Ważna dla tożsamości „prozy środka” była również jej relacja do literatury popularnej *sensu stricto*. Problem nie miał charakteru teoretycznego, najczęściej rozwiązywano go na drodze operacji włączenia głośnych premier do konstruowanego w ten sposób zbioru bądź ich wykluczenia z niego. Tak właśnie się stało, kiedy jesienią 1996 roku (kilka miesięcy po wydaniu *Prawieku...* Olgi Tokarczuk), na rynku pojawiła się *Siostra*, głośna powieść Małgorzaty Saramonowicz.

Spektakularna kampania reklamowa zapewniła dziełu spory sukces komercyjny, niemniej przyniatająca większość krytyków odmówiła mu poparcia. Co ciekawe, utwór Saramonowicz nicowano również na łamach prasy wysokonakładowej, chętnie przy tym demaskując mechanizm promocyjnej manipulacji¹². Negatywną ocenę powieści motywowano oczywiście kompozycyjnymi i stylistycznymi niedomaganiem. Najpoważniejszy jednak zarzut dotyczył spłaszczenia horyzontu intelektualnego. Podnoszono, że poetyka *Siostry* wykracza poza rozwiązania typowe dla popularnej prozy obyczajowej lub psychologicznej (wielość narratorów, mimetyzm formalny, przeplatanie partii narracyjnych z pytaniami dyskursywnymi¹³), przyznawano, że autorka dotyka ważnej społecznie problematyki (przemoc seksualna w rodzinie), ale jednocześnie upierano się, że właściwie nie wykracza poza typowo dziennikarskie ujęcia. Pisał w „Kresach” Nowacki:

Powieść Małgorzaty Saramonowicz to zwykła beletryzacja tak zwanych drażliwych spraw, do tego zrobiona bez polotu i dowcipu, napisana językiem płaskim jak talerz, dykcją *stricte* żurnalistyczną. Nawet w domenie literatury popularnej *Siostra* jest tylko ubogą siostrą łatwych, lekkich i przyjemnych czytań, zwłaszcza tych nie pozbawionych intelektualnych ambicji¹⁴.

Krytykom *Siostra* wydała się zbeletryzowaną publicystyką, utworem doraźnym, obliczonym na sezonowe wydarzenie, pozbawionym

¹² Zob. A. Tatar k i e w i c z: *Karalucha daj mi, luby!* „Polityka” 1996, nr 47. Trzeba pamiętać, że „Polityka” podówczas mocno konkurowała z „Gazetą Wyborczą”, która powieści Saramonowicz udzieliła dużego wsparcia.

¹³ Zapewne dlatego Jarosław Klejnocki dostrzegał pewne podobieństwo powieści Saramonowicz do pierwszych książek Gretkowskiej. Zob. J. K l e j n o c k i: *Siostra Małgorzata od robaków*. „Studium” [1997], nr 6.

¹⁴ Zob. D. N o w a c k i: *Gazeciarnstwo*. „Kresy” 1997, nr 1.

uniwersalnej wymowy, wyzuty z szerszej, „filozoficznej” perspektywy. Można również zauważyć działanie innej, pragmatycznej reguły. Otóż za reprezentantów „prozy środka” uznawano utwory, które zaaprobowali krytycy, zwłaszcza występujący na łamach prasy wysokonakładowej. Z kolei dzieła odrzucone (przemilczane) po starcie pozostawały w domenie literatury popularnej. Bo choć czuła na wskazania rynku, krytyka lat dziewięćdziesiątych – mająca akademicki rodowód – tylko sporadycznie zapuszczała się na poletko twórczości dla masowego czytelnika. Wyodrębnienie więc „prozy środka” było jej bardzo na rękę. Pozwalało mówić o autorach popularnych, pozwalało mówić do stosunkowo dużego grona czytelników, pozwalało również na zastosowanie ulubionych procedur interpretacyjnych (tych o uniwersyteckiej proveniencji), pozwalało przywoływać rozległe konteksty literackie i kulturowe, a wszystko bez przykrego poczucia, że popełniamy nadużycie albo że zniżamy się do poziomu czegoś, co – gdyby rzecz ująć w kategoriach artystycznych – nie zasługuje na żadną uwagę.

Kategoria „literatura środka” przypadła do gustu również wydawcom. W latach dziewięćdziesiątych płytki, kurczący się rynek, niepewna sytuacja finansowa wielu oficyn – także tych najbardziej renomowanych i prężnych – nie zachęcały do ryzyka publikacji utworów, których poetyka lub problematyka już na wstępie zawężyły grono potencjalnych nabywców. Wszelako dla firm, które budowały bądź odbudowywały swą pozycję, istotną sprawą było zdobycie prestiżu, na co nie mogło liczyć wydawnictwo, które skupiłoby się wyłącznie na prozie mieszczącej się bez reszty w obszarze literatury popularnej. Zajmujące nas pojęcie pozwalało łączyć sprzeczne z pozoru dążenia – troskę o pozyskanie szerokiego odbiorcy z troską o prestiż, jaki zapewniało publikowanie utworów „ambitnych”. Dla wydawców jednak charakterystyczne wydaje się takie pojmowanie kategorii, które otwierało ją raczej na przestrzeń literatury popularnej. W roku 1997, w przededniu Krajowych Targów Książki w Krakowie, tak mówił dyrektor Wydawnictwa Rebis:

[...] Polacy potrzebują książek w rodzaju tych, jakie ukazują się m.in. w serii „Salamandra” [...]. Książek, które mówią o ważnych dla nich sprawach, o filozofii życia, uczą, jednocześnie nie nudząc, a czasami nawet bawiąc. Wykorzystują sytuacje z życia codziennego i przekazują to prostym, zrozumiałym językiem. Wydaje się, że taka powinna być literatura środka, najbardziej potrzebna i poszukiwana przez przeciętnego inteligenta¹⁵.

¹⁵ Wypowiedź Tomasza Szpondera przytaczam za: M. B a c z y ń s k i: *Szanse na sukces*. „Gazeta-Książki” 1997, nr 9.

W przytoczonej charakterystyce dominują cechy, które zazwyczaj przypisujemy literaturze popularnej, choćby przyznanie szczególnego znaczenia walorom rozrywkowym, konieczność odwoływania się do wiedzy potocznej, wymóg prostoty i zrozumiałości. Jednak w opinii wydawców takie piarstwo miało do spełnienia istotną rolę społeczną, dlatego powinno się cieszyć dużo większymi względami krytyków¹⁶.

Wyodrębnienie „prozy środka” odpowiadało wreszcie publiczności. Dziedzictwem okresu sprzed 1989 roku był stosunkowo duży prestiż „ambitnej” literatury, który nie zniknął z dnia na dzień. Dlatego najgłośniejsze premiery lat dziewięćdziesiątych nie mogły być przedstawiane jako stworzone przez biegłych rzemieślników czytadła. Prezentowano je w glorii artystycznego spełnienia, jako utwory dialogujące z najwybitniejszymi dokonaniem literatury światowej, diagnozujące polskie „tu i teraz”, a zarazem będące wypowiedziami na tematy zasadnicze: sensu i bezsensu ludzkiego bytowania, pokruszonych tablic wartości, dróg i bezdroży, po jakich kroczy nasza cywilizacja... To wszystko zapewniało szczególną przyjemność lekturową, opartą na poczuciu, że obcujemy z twórczością najwyższych lotów, a jednocześnie potwierdzamy się jako czytelnicy, skoro – jak się okazuje – utwór nie ma dla nas tajemnic.

2

Powieścią, która właściwie w pojedynkę ustanowiła obowiązujący w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych wzorzec „literatury środ-

¹⁶ W opublikowanej na łamach „Res Publici Nowej” rozmowie z Beatą Stasińską z prestiżowego, dominującego na rynku prozy artystycznej Wydawnictwa W.A.B. zatarte wręcz zostało rozróżnienie między literaturą popularną a literaturą środka. Stasińska apeluje do krytyków: „Najbardziej po głowie dostają autorzy piszący powieści popularne albo tacy, którzy posilkują się pomysłami rodem z takiej właśnie literatury. Co za niegodne pisarza zajęcie! [...] Polska jest krajem wtórnych analfabetów i literatura środka jest bardzo potrzebna. Trzeba takich autorów hołubić, dawać im dobrych redaktorów, pomagać, radzić, by pisali coraz lepsze książki, a nie bić. Nawet poważny pisarz, który swoimi dziełami chce zmieniać świat, ma prawo napisać romans, kryminał, *thriller* czy horror. Chętnie przeczytałabym horror pióra Jerzego Pilcha”. *Marzy mi się horror napisany przez Pilcha*. Rozmowa z Beatą Stasińską, redaktor naczelna Wydawnictwa W.A.B. „Res Publica Nowa” 2002, nr 10, s. 105.

ka", okazał się *Prawiek i inne czasy* (1996) Olgi Tokarczuk. W chwili publikacji pisarka była już dobrze znana. Oparciem był dla niej zwłaszcza „Ex Libris”, dodatek książkowy do „Życia Warszawy”, gdzie często występowała również jako recenzentka, omawiająca nowości z dziedziny antropologii oraz psychologii. Jednak dla każdego, kto w świeżej pamięci ma późniejsze sukcesy autorki, może być sporym zaskoczeniem, że jej pierwsze książki krytyka przyjęła dość wstrzemięźliwie. Szczególną rezerwę zachowywała – rzecz ciekawa – prasa młodoliteracka. Gwoli przykładu, debiutowi autorki – *Podróż ludzi Księgi* (1993), Tomasz Majeran wytykał mankamenty kompozycyjne oraz bezbarwny, nużący styl. Rzekoma tajemnicza aura była – jego zdaniem – pochodną zwykłego droczenia się autor-skiego opowiadacza z czytelnikami. W konkluzji recenzent pisał:

[...] *Podróż ludzi Księgi* Tokarczuk nie jest książką złą. Robienie z niej na siłę czy to traktatu filozoficznego, czy „prozy artystycznej” może jej jednak tylko zaszkodzić [...]. Właściwym wzorcem jest tutaj, jak myślę, literatura popularna, i muszę powiedzieć, że już dawno nie zdarzyło mi się czytać tak dobrej powieści w tym gatunku¹⁷.

Twierdzenie, że właściwym kontekstem pisarstwa Tokarczuk jest literatura popularna lub – w najlepszym razie – „proza środka” odezwowało się również w opublikowanym w „Nowym Nurcie” i cytowanym na wstępie dwugłosie, jaki Wojciech Bonowicz i Adam Wiedemann poświęcili następnej książce Olgi Tokarczuk, *E.E.* (1995). Tomasz Mizerkiewicz w tym samym utworze znalazł wyłącznie myślowy banał w opakowaniu cokolwiek staroświeckiej powieści¹⁸.

¹⁷ T. Majeran: *Umysł nierozpoznany*. „Czas Kultury” 1994, nr 1. Żeby było ciekawiej, recenzja Majerana sąsiaduje na łamach poznańskiego dwumiesięcznika z tekstem pióra samej Olgi Tokarczuk, omówieniem głośniejszej książki Elisabeth Badinter *Tożsamość mężczyzny*. Dodajmy, że zawsze życzliwy pisarstwu Tokarczuk Jerzy Sosnowski zarzuty Majerana wyśmiał w artykule poświęconym rówieśniczce krytyce towarzyszącej. Jednak współautor *Chwilowego zawieszenia broni* zbytnio ułatwił sobie polemikę, sprowadzając zastrzeżenia recenzenta do dziwacznej pretekstu, że w utworze Tokarczuk narrator, acz wszechwiedzący, utrzymuje, że nie ma pełni wiedzy o bohaterach. Tymczasem dla Majerana jest to po prostu przykład metody, za pomocą której autorka „wytworza” w powieści tajemnicę. Zob. J. Sosnowski: *Pasożyty i pielęgniarze*. „Czas Kultury” 1995, nr 3, s. 5.

¹⁸ T. Mizerkiewicz: *E.E. Kwadrans*. „Arkusz” 1996, nr 2: „Roztrząsamy na nowo dylematy dawnych filozofów, narodziny psychoanalizy, prowadzimy ogólnikowe rozważania na temat ładu i chaosu, bytów astralnych. Jeśli nawet są podjęte z pełną szczerością (a nie ma powodu w to wątpić), to dla czytelnika stanowią ścieżkę wiodącą wprost do banału. I nudy. Czy zatem nie jest tak, że *E.E.* należy do tej nowej, łatwej prozy, którą czytamy przez piętnaście minut?” Wymowę recenzji, której

Podobnie pisarstwo Tokarczuk postrzegano i oceniano na łamach „FA-artu”¹⁹.

Niechęć rówieśniczej krytyki łatwiej będzie zrozumieć, kiedy uwzględnimy, że rok 1995 był – jeśli chodzi o środowiska „pobru-Lionowe” – kulminacyjnym punktem pokoleniowego naporu. Grupom zainteresowanym raczej podkreślaniem własnej generacyjnej lub programowej odrębności twórczość Tokarczuk wydawała się nazbyt paseistyczna. Inaczej natomiast odbierali ją bardziej doświadczeni recenzenci. Współpracująca z „Twórczością” Magda Lengren określiła *Podróż ludzi Księgi* jako „metafizyczną baśń” oraz „przypowieść”²⁰, co niekoniecznie musiało oznaczać coś diametralnie różnego od przyzwoitej literatury popularnej, ale przecież brzmiało o wiele lepiej. Jerzy Jarzębski natomiast ujrzał w Oldze Tokarczuk pisarkę zafascynowaną Tajemnicą, którą raz pragniemy poznać, od której kiedy indziej odwracamy się plecami, ale tak naprawdę stale wokół niej – nieprzeniknionej – krążymy²¹.

Pośrednie stanowisko zajął Piotr Śliwiński. Z jednej strony krytyk uznał E.E. za przykład literatury ułatwionej, w której zachowawcza poetyka idzie w parze z takim ujęciem atrakcyjnej problematyki (np. „dziewczyńskie” dojrzewanie, parapsychologia), aby nie wzbudzić najmniejszych kontrowersji. Z drugiej – zauważył, że właśnie taka proza ma szansę na duży sukces, ponieważ zaspokaja głód klawrowej, ładnej, „czystej” – bo zwolnionej ze zobowiązań poznawczych tudzież powinności niepokojenia czytelnika – opowieści, zachowującej wszakże pozory tematycznej doniosłości:

Za E.E. [...] przemawia jej bezpretensjonalność. [...] Dużo? Mało? Dzisiaj dużo. Zasłużony rozgłos E.E. świadczy w końcu o słabości współczesnej polskiej prozy²².

Sukces pisarki byłby zatem naturalny i zrozumiały w kontekście zmian zachodzących w sposobie rozumienia sztuki słowa. Domi-

tytuł aluzyjnie przywoływał kontrowersyjny program telewizyjny Wojciecha Cejrowskiego W.C. Kwadrans, łągodziły zamieszczone obok przedpremierowy fragment *Prawieku* oraz zapis krótkiego wywiadu, jakiego pisarka udzieliła P. Czaplińskiemu i P. Śliwińskiemu.

¹⁹ Inga Iwasiów pisała: „[...] krytycy »FA-artu« raczej nie gustują w opowieściach najsprawniejszej, tradycyjnej fabulatorki Olgi Tokarczuk”. I. I w a s i ó w: *Siostry – szkic o prozie (młodej) kobiet*. „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 95.

²⁰ M. L e n g r e n: *Dyskretny urok wątpliwości*. „Twórczość” 1994, nr 7.

²¹ J. J a r z ę b s k i: O.T. „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 40. (Przedruk w I d e m: *Apetyt na Przemianę...*, s. 134).

²² P. Ś l i w i ń s k i: *Duch powieści*. „Res Publica Nowa” 1995, nr 12, s. 66.

nuje oto konsumpcyjny stosunek do literatury, hołubi się przyjemność „połykania” czy „pożerania” opowieści rozumianej jako *residuum* „pustej” (bo „bezproblemowej”) epickości, środowiska zaś literackie całkowicie oddały pole, nie zdołały bądź w ogóle nie były skłonne bronić takiego myślenia o prozie i poezji, które by w nich upatrywało instrumentu samowiedzy. Wspomniana przez Śliwińskiego „słabość współczesnej polskiej prozy” oznacza, że zabrakło dokonania, które można by przeciwstawić takim utworom jak *E.E.*, a tym samym – wymusić inny niż konsumpcyjny sposób traktowania literatury.

W paru wypowiedziach z tamtych lat przewija się podobny motyw: otóż krytycy utyskują na swego rodzaju presję zachwytu. Podkreślają, że mówią o prozie, którą przyjęto bardzo ciepło, może nawet przesadzono w pochwałach, wyróżniając ją grubo ponad rzeczywistą wartość²³. Kiedy jednak przejrzymy recenzje, okaże się, że entuzjastów nie było znowu aż tak wielu, że większość – o dziwo – stanowili raczej ci, którzy wyłamywali się z głośnego jakoby i wpływowego lobby wielbicieli. Najwyraźniej opinia o zjawiskowości prozy Tokarczuk powstała poza środowiskiem krytycznym i docierała do niego jako swego rodzaju fama, potwierdzona nagrodą Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek czy faktem publikacji *E.E.* przez Państwowy Instytut Wydawniczy. Z rozgłosu, jaki otaczał pisarkę, Mirosław Ratajczak wysnuł wniosek, że na jej dwie pierwsze powieści zwrócono uwagę nie tyle z racji ich wartości, ile raczej po to, by wzmocnić zarysowującą się koniunkturę, uwylicznić rodzące się tendencje:

Ostentacyjny tradycjonalizm Tokarczuk dawał się przeciwstawić pierwszorzędemu do niedawna kryterium nowatorstwa, ponadczasowość akcji i uniwersalność przesłania jej powieści, brak bezpośrednich odniesień do Polski tu i teraz, a także do jej historii, do społecznych i politycznych problemów współczesności ucinają dyskusję o etosie i powinnościach naszej literatury. Awanturnicza intryga i „mądrościowy” podkład z modnej dziś wiedzy ezoterycznej zdradzały chęć zmierzenia się autorki z rynkiem, pragnienie napisania książki „do czytania”, a nie do krytycznego celebrowania. [...] Ciekawe jest obserwować, jak Tokarczuk zadbała o uatrakcyjnienie swojej powieści, o „wpasowanie” jej w aktualne dyskusje krytyczne i gusta czytelnicze. Jest w *E.E.* wątek dziś tak popularny, jak dojrzewanie małych dziewczynek, są tropy feministyczne, jest warstwa „New Age-owska”, sięganie do problematyki pogranicza kultur i epok, jest „klasyczna” tradycja powieściowa²⁴.

²³ Zob. Z. Bauer: *Zapomniany język przeczuć*. „Nowe Książki” 1996, nr 3.

²⁴ M. Ratajczak: *Klucze do nas samych*. „Odra” 1996, nr 2.

Tak sytuacja przedstawiała się w początkowych miesiącach 1996 roku²⁵, tuż przed ogłoszeniem *Prawieku...* W tym momencie nic jeszcze nie zostało przesądzone. Mało tego, również wydanie następnej powieści Tokarczuk w pierwszej chwili niczego nie zmieniło. Wysokonakładowa prasa przywitała utwór życzliwie, czasopisma specjalistyczne, a zwłaszcza młodoliterackie – przyjęły z dużymi zastrzeżeniami:

Czy sytuacje opisane w powieści, poza świetną czasami anegdotą, mają tak głęboki symboliczny plan, jak by tego chciała autorka? [...] Uogólnienia wypowiadane w komentarzach nie znajdują wiarygodnego potwierdzenia w fabule. Tym bardziej, że każdy konkret jest tu pozornie bardzo realny, ale jakoś zanadto „kulturowy”. Tu aluzja do Singera, tam fragmenty Biblii, Księgi Zoharu, odrobina Tarota, anioły podobne do oświeconych Buddów, trochę Prousta i cień Marqueza nad całością. I trochę za dobitne są komentarze do wydarzeń, jakby autorka nie ufała czytelnikowi, a może sobie, że sam opis wydarzeń i miejsc pokaże ideę powieści. I trochę za proste te wnioski, i jakby już wcześniej gdzieś przeczytane, usłyszane²⁶.

Na nadmiar kulturowych tropów i odniesień, zamieniający utwór w swoisty rebus czy sfabularyzowaną encyklopedię, uskarżała się również recenzentka „Czasu Kultury”²⁷. Chyba najbrutalniej obszedł się z powieścią Nowacki, zbywając ją pogardliwym prychnięciem: „[...] banał ekologiczny i inne popierdy z mchu i paproci”²⁸. Ciekaw-

²⁵ Osobną kwestią był stosunek do pisarstwa Tokarczuk krytyczek, które mniej lub bardziej wyraźnie sympatyzowały z ruchem feministycznym. Po ogłoszeniu w 17. numerze „NaGłosu” głośnego epizodu *E.E.*, traktującego o pierwszej miesięczce Erny, Tokarczuk umieszczono pośród innych niedawnych debiutantek – Manuelai Gretkowskiej, Izabeli Filipiak, Nataszy Goerke – chętnie podówczas przedstawianych jako pisarki, które usiłują wypracować oryginalny, polski wariant *écriture féminine*. Jednak w wypadku Tokarczuk, autorki dość zachowawczej, jeśli chodzi o poetykę, uwaga ogniskowała się na podejmowanej przez nią problematyce. Dla Ewy Krawskiej (*W świetle pokwitających dziewcząt*. „Arkusze” 1996, nr 4) zasadniczą wartością *E.E.* okazało się przełamanie kulturowego tabu, uwznioślenie, a nawet rytualizacja „dziewczyńskiego” dojrzewania przez ukazanie go w kontekście mitu oraz wiedzy antropologicznej. Zob. także inną – aczkolwiek artykuł pochodzi z roku 1998 i jako taki należy już do następnego okresu, jeśli chodzi o recepcję twórczości Tokarczuk – feminizującą lekturę *E.E.*: B. Helbig-Mischewski: *Histeria historii i historia hysterii. Jeszcze raz o „Absolutnej amnezji” Izabeli Filipiak i „E.E.” Olgi Tokarczuk*. „Dykca” [1998], nr 9–10.

²⁶ A. Ostowicz: *Danie z kuchni Marqueza*. „Topos” 1996, nr 4, s. 102–103.

²⁷ Zob. M. Zapędowska: *Cały, rozbity świat*. „Czas Kultury” 1996, nr 4.

²⁸ D. Nowacki: *Satysfakcja...*, s. 75. Mało eleganckie określenie autor usunął z wersji recenzji, jaka trafiła do książki *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*. Kraków 1999.

wa, bo prawdziwie schizofreniczna sytuacja zdarzyła się w „Magazynie Literackim”. Redakcja pisma wyceniła powieść wysoko, bo na „cztery pegazy” (co miało odpowiadać formule „gorąco polecamy”). Tymczasem recenzent, Jan Strękowski, zestawiał utwór z niemieckim serialem telewizyjnym *Heimat* i zdecydowanie... kręcił nosem:

Stylizacja na język i historię niemal biblijną szkodzi tej powieści. Tokarczuk dmie w archańskie trąby, a jednocześnie krótkie, proste zdania usiłujące dodawać wagi infantylizują narrację, ośmieszają temat²⁹.

Trzeba było dobrych kilku miesięcy, aby sytuacja raptownie się zmieniła. W roku 1997, kiedy książka Olgi Tokarczuk znalazła się wśród najpoważniejszych kandydatów do I edycji Nagrody Literackiej „Nike”, w ostatnich recenzjach, ale również pierwszych – nierzadko bardzo obszernych – szkicach interpretacyjnych o utworze bez wyjątku mówiono z dużym uznaniem. I dopiero wtedy pisarka zyskała akceptację środowisk młodoliterackich, a nawet uznano ją – obok Świetlickiego, Podsiadły, Stasiuka, Gretkowskiej – za jednego z liderów tzw. trzydziestolatków³⁰. Na początku roku 1998 spektakularnego gestu kanonizowania Tokarczuk dokonał Przemysław Czapliński. Pisząc o zbiorze wczesnych, bo powstałych jeszcze na początku lat dziewięćdziesiątych, opowiadań, autor *Śladów przełomu* zauważył, że włączenie *Szafy* w firmowaną przez Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej serię Współczesne Opowiadania Polskie potwierdza wysoką pozycję niedawnej debutantki. Co ważniejsze, jej sukces świadczy o pewnym przesileniu w życiu literackim, wygaśnięciu zapotrzebowania na nowości i zmiany. Publiczność i krytycy na symbol dekady wybrali przecież autorkę troszczącą się o komunikatywność swej prozy. Zarazem pisarkę, która wprawdzie zauważa, iż istnienie jest nieodłącznie powiązane z bólem i cierpieniem, ale zarazem podnosi, że chodzi o doświadczenie nie tylko człowiecze, ale całego stworzenia. Arcyludzka jest nato-

²⁹ J. Strękowski: *Młynki boże*. „Magazyn Literacki” 1996, nr 3–4.

³⁰ Ekspozowane miejsce zajęła Tokarczuk w pomyślanym jako popularny zarys monograficzny opracowaniu Jarosława Klejnockiego i Jerzego Sosnowskiego *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu”*, które ukazało się w grudniu 1996 roku w Warszawie. Autorami książki byli krytycy towarzyszący ówczesnej młodej literaturze, którzy – w odróżnieniu od większości rówieśników – już wcześniej o autorce E.E. mówili z dużym uznaniem. Rosnący prestiż pisarki w środowisku młodoliterackim potwierdzają choćby kolejne wydania słowniczka Pawła Dunin-Wąsowicza i Krzysztofa Vargi *Parnas bis*.

miast potrzeba pogodzenia się z sobą samym oraz miejscem, w jakim przyszło nam żyć. W takich zaś rozpoznaniach publiczność odnalazła samą siebie. Dlatego Czapliński na koniec podkreślał, że „innego przełomu – innego niż konserwatywny, konwencjonalny, łagodny – już nie będzie”³¹. Dodajmy, jak ten firmowany nazwiskiem Olgi Tokarczuk. Krytyk zaś witał i ogłaszał tę nowinę z wyraźną aprobatą.

Opublikowana przed Gwiazdką 1998 roku następna premierowa książka pisarki – *Dom dzienny, dom nocny* – niemal jednogłośnie została przyjęta z najwyższym uznaniem³². Zmiana poetyki, rezygnacja z trącej myszką powieściowej epiki na rzecz – zwróćmy uwagę, że znakomicie zadowolonej w tradycji nowoczesnej polskiej prozy – formuły „sylwicznej”, pisarstwa hybrydycznego, bo łączącego fabularną fikcję z elementami autobiograficznymi i esejistycznymi, pozwoliła skomplementować Tokarczuk nawet tym krytykom, którzy wcześniej o jej pisarstwie wypowiadali się sceptycznie³³. Popularność autorki sięgnęła – jak się wydaje – apogeum i przynajmniej na razie trudno dostrzec cokolwiek, co zwiastowałoby jej zmierzch³⁴...

³¹ P. Czapliński: *Innego przełomu nie będzie*. „Gazeta-Książki” 1998, nr 3. Omawiając ten sam zbiorek opowiadań Tokarczuk, Jarosław Klejnocki trzeźwo zauważył, że z pewnego punktu widzenia to wcale nie akademickie wydawnictwo oraz towarzystwo książek Haupta, Odojewskiego czy Herlinga-Grudzińskiego nobilituje niedawną debutantkę, lecz zupełnie na opak – to książka firmowana nazwiskiem popularnej autorki pozwala dotrzeć specjalistycznemu wydawcy do szerszego grona czytelników. Zob. J. Klejnocki: *Deus ex armario*. „FA-art” 1998, nr 1–2, s. 47–48.

³² Za wyjątek można uznać głos recenzenta „Studium”, jednej z trybun tzw. roczników siedemdziesiątych: „Dom... chętnie (zbyt chętnie?) otwiera się na rozpatrywanie w kontekście psychologiczno-filozoficznym i symbolicznym”, natomiast „autorka stara się wszystko dookreślić, doprowadzić do końca”. Stąd konkluzja: „O.T. pozostaje nadal popularną autorką popularnych powieści, a *Dom...* jest dość prostą do złożenia układanką”. (A. Jarecki: *Opowieści noworudzkie*. „Studium” 1999, nr 1–2, s. 182, 184). Zarzuty znane, bo już stawiane wcześniejszym książkom Tokarczuk. W tym jednak wypadku można by je tłumaczyć typową dla młodych taktyką odżegnywania się od bezpośrednich poprzedników.

³³ Przykładem recenzje autorów związanych z „FA-artem”. „[...] *Dom dzienny, dom nocny* to kawał świetnej prozy. W mojej opinii – najlepsza rzecz w dotychczasowym dorobku Olgi Tokarczuk (ściśle – z mojego punktu widzenia: pierwsza rzecz dobra bądź wreszcie dobra)” – tak pisał Dariusz Nowacki (*Jest o czym mówić*. „FA-art” 1999, nr 1, s. 44). Podobnie książkę oceniał – na gościnnych występach w „Dekadzie Literackiej” – Jan Szaket: *Tort dla szlifierzy*. „Dekada Literacka” 1999, nr 4.

³⁴ W roku 2002 ukazał się zbiór opowiadań Tokarczuk, zatytułowany *Gra na wielu bębenkach*, natomiast jesienią 2004 roku kolejna powieść – *Ostatnie historie*. Najnowsza książka wydaje się najambitniej zakrojona w dotychczasowym dorobku autorki. Wyróżnikiem prozy Tokarczuk pozostał wszakże aseptyczny styl, pozbawio-

Wbrew pozorom, trudno odkryć powody tak gwałtownej zmiany opinii. U źródła ogromnego sukcesu Olgi Tokarczuk nie tkwił żaden gest krytycznoliterackiego autorytetu. Tym razem w najmniejszym stopniu nie zadziałała reguła, której wzorowego przykładu dostarcza kariera debiutanckiej powieści Pawła Huellego: oto ceniony krytyk, w danym wypadku Jan Błoński, ogłasza obszerną recenzję z książki nieznanego autora, a tym samym wywołuje ją z niebytu, czyniąc z dnia na dzień prawdziwym wydarzeniem literackim. Taki sam mechanizm dostrzeżemy, przyglądając się karierom i karierkom z lat dziewięćdziesiątych, które poprzedziły sukces *Prawieku...* W wypadku *Panny Nikt* Tomka Tryzny rolę sprawczą odegrał zamieszczony w „Gazecie Wyborczej” szkic Czesława Miłosza³⁵. Nazwisko noblisty patronowało również debiutanckiej książce Gretkowskiej. Andrzej Stasiuk wkroczył na literacką scenę pod szyldem pięknego określenia „epifanie spod celi”, jakim Jerzy Pilch opatrzył notę towarzyszącą prapremierowej prezentacji na łamach „bruLionu” (nr 17–18) miniatur z tomu *Mury Hebronu* (1992). Prawda, tu akurat – przyznajmy – mniej istotne było nazwisko krytyka-sekundanta, bardziej samo określenie, poczęte jakby z natchnienia Jana Błońskiego. Sam nestor krakowskich krytyków, jako autor posłowania, bezpośrednio przyczynił się do sporego, choć krótkotrwałego powodzenia *Zapisków z nocnych dyżurów* (1995) Jacka Baczaka. Chyba tylko w związku z *Hanemannem* (1995) Stefana Chwina można powiedzieć, że powieść zdobyła popularność przy współudziale zbiorowego wysiłku recenzentów. Patrząc z tej perspektywy, sukces *Prawieku...* wypada uznać za wydarzenie szczególnej wagi – krytycy bowiem przychyłili się do werdyktu, wydanego przez zupełnie inną instancję, która najwyraźniej przejęła część kompetencji tradycyjnie przyznawanych ekspertom.

Zgodnie z domysłem dla zwolenników utworu Olgi Tokarczuk najkorzystniejszym, recenzenci zmienili front, kiedy się okazało, że powieść została entuzjastycznie przyjęta przez niefachową publiczność. Taka ewentualność nie wydaje się jednak szczególnie prawdopodobna. Po pierwsze, utwór nie podbił czytelników natychmiast.

ny składniowych komplikacji, a jednak podniosły i uroczysty, bo chętnie korzystający z uogólnień, definicji, gnom. Skłonność zaś do rezonerstwa oraz esencjalistycznego ujmowania świata otwiera pole dla „czystej” figuratywności, alegorii niekiedy dość jednoznacznie kojarzących się z pisarstwem skierowanym do najmłodszych czytelników. W ostatecznym rachunku zmiana sprowadza się do tego, że w *Ostatnich historiach* pisarka alegoryzuje śmierć, nicość, semantyczną próżnię.

³⁵ Zob. Cz. Miłosz: *O Marysi, co straciła siebie*. „Gazeta o Książkach” 1994, nr 9.

Prawdziwym ich faworytem okazał się dopiero w następnym roku. Swoją rolę odegrała gorączka związana z pierwszą edycją Nagrody Literackiej „Nike” (jak pamiętamy, *Prawiek...* zwyciężył w plebiscyście czytelników „Gazety Wyborczej”). Po drugie, można wskazać pisarzy, którzy osiągnęli jeszcze większy sukces komercyjny przy obojętności (Andrzej Sapkowski) lub nawet wyraźnej niechęci (Katarzyna Grochola) krytyki, co jednak nie pociągnęło za sobą zmiany w stanowisku recenzentów³⁶. Jak widać, sam *vox populi* to jeszcze za mało...

Inny trop nasuwają słowa Dariusza Nowackiego:

[...] w połowie maja tego roku [1996 – K.U.] bałem się otworzyć lodówkę... bo co otworzyłem TV lub radio – wszędzie pełno Olgi Tokarczuk i jej najnowszej powieści³⁷.

W tej żartobliwej uwadze przetrwały echa efektownej kampanii promocyjnej, która znalazła przedłużenie dzięki rytuałowi nominacji i kolejnych etapów konkursu „Nike”, serii nagród, jakie odebrała autorka (Paszport „Polityki”, Machiner – nagroda magazynu „Machina”, Nagroda Fundacji im. Kościelskich), wreszcie – teatralnym adaptacjom powieści (spektakl Towarzystwa Wierszalin, przedstawienie w Teatrze Telewizji w reżyserii Piotra Tomaszuka). Kampania medialna pokazała dobitnie, że Olga Tokarczuk jest już tam, gdzie wielu niedawnych debiutantów dopiero pragnęło się znaleźć, to jest – za murami (nie tylko młodo-) literackiego getta. Co więcej, pisarce udało się tego dokonać bez jakichś szczególnych starań, bez natrętnych prób zwrócenia na siebie uwagi, bez skandali i bez prowo-

³⁶ Sytuacje takie pokazują dobitnie, że krytyka literacka jedynie w umiarkowanym stopniu decyduje o ewentualnym powodzeniu książki. Aurę wydarzenia literackiego dużo skuteczniej wytwarzają dziś ilustrowane magazyny, komercyjne portale internetowe, zabiegi promocyjne dystrybutorów itd. Opinie krytyków – bez względu na to, czy pozytywne, czy negatywne – jedynie wzmacniają zarysowaną już koniunkturę.

³⁷ D. Nowacki: *Satysfakcja...*, s. 77. Na tę kwestię niechęący zwraca również uwagę naiwna – by nie powiedzieć: głupiotka – impresja krytyczna, zamieszczona w efemerycznym piśmie literackim „Arytmia” (któremu jednak, choćby z racji charakterystycznej szaty graficznej, przypisywano ambicję zajęcia miejsca po zlikwidowanym nieco wcześniej „Nowym Nurcie”): „Po raz pierwszy pochwytiłam jej [chodzi o Olgę Tokarczuk – K.U.] spojrzenie, oglądając telewizję w sobotnie, nudne popołudnie. Była gościem Alicji Resich-Modlińskiej. Młoda kobieta, z wykształcenia psycholog, jedna z wybitniejszych polskich powieściopisarek, mieszkanka Wałbrzycha. Jak to możliwe, że mieszka tak blisko, a ja dowiaduję się o jej twórczości ze szklanego ekranu”. V. Stadnicka: *Ludzie Księgi. Olga Tokarczuk odsłania tak wiele...* „Arytmia” 1997, nr 1; podkr. – K.U.

kacji. Mogło się wydawać, że wcale nie zabiegała o względy mediów, przeciwnie – to same media wybrały ją na swą bohaterkę. Dla literatury funkcjonującej pod presją rynku, który koniecznie należy zdobyć, była to wartościowa wskazówka.

Postawa, jaką przyjęła autorka *Prawieku...*, okazała się po prostu skuteczniejsza. Błędem Manueli Gretkowskiej, której kariera w tym samym czasie się załamała, były nadmiernie ostentacyjne gesty, jakie pisarka wykonała w mediach i wobec mediów³⁸. Kłóciło się to ze stereotypem pisarstwa jako powołania oraz pisarza jako kogoś, kto nie zabiega o popularność, gdyż pełni funkcje służebne, jeśli nie względem narodu czy społeczeństwa, to wobec sztuki, prawdy, którą należy odkryć, wreszcie – wobec ludzkości. Sympatyczna autorka z prowincjonalnego Wałbrzycha, niekojarząca się z żadnymi koleżeńskimi układami, zapewniająca, że pisze intuicyjnie, że jeśli nawet podejmuje problemy, które uchodzą za modne, to dzieje się tak zupełnym przypadkiem, bez żadnej premedytacji³⁹ – znacznie lepiej odpowiadała takiemu wyobrażeniu.

W niektórych opracowaniach krytycznych rok 1996 zajmuje miejsce wewnętrznej cezury, jeśli chodzi o życie literackie ostatniej dekady XX wieku. Mniej więcej wtedy słabnie dynamika poczynań młodych, a uwaga publiczności z powrotem skupia się na dokonaniach pomnikowych wielkości współczesnej literatury. Piotr Śliwiński zamknął tę obserwację w sugestywnym zestawieniu:

Jest przecież coś zastanawiającego w tym, że w roku 1996 zlikwidowany został „Nowy Nurt” i ustanowiona nagroda Nike [...]⁴⁰.

Do rzędu symbolicznych wydarzeń zakwalifikowalibyśmy również wydanie i późniejszy sukces *Prawieku...* Pokazał on po raz pierwszy tak wyraźnie, że doszło do ciekawego przemieszczenia w zakresie opiniotwórstwa czy zgoła – władzy stanowienia literackich hierarchii. Rzecz nie tylko w tym, że odtąd możemy mówić o „ponownej centralizacji życia literackiego”⁴¹,

³⁸ Po bardzo cierpkim przyjęciu *Podręcznika do ludzi* (1996) Gretkowska na pewien czas wycofała się z życia literackiego, aby powrócić w zupełnie innej roli, jako autorka literackiej konfekcji.

³⁹ Takie zapewnienia padały w wywiadach z autorką. Zob. np. *Zmarszczki świata*. Z Olgą Tokarczuk, pisarką, rozmawiają Jarosław Klejnocki i Jerzy Sosnowski, krytycy literaccy. „Polityka” 1999, nr 14.

⁴⁰ P. Śliwiński: *Gorzej czy normalnie?* „Kresy” 1999, nr 4, s. 95. (Przedruk w *Idem: Przeglody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków 2002).

⁴¹ Ibidem.

ale że „centralizacja” dokonała się wokół podmiotów komunikacji masowej. Okazało się również, że krytyka łatwo, a nawet chętnie godzi się z rolą satelity.

3

Recenzenci wskazali kilka właściwości prozy Tokarczuk, które zapewniły jej powodzenie. Najpierw jej wymiar etyczny czy – jeśli ktoś woli – humanistyczną wymowę. Andrzej Franaszek określił ten aspekt twórczości wałbrzyskiej pisarki jako „szacunek dla ludzkiego istnienia”⁴², Mirosław Ratajczak zaś mówił o „przywróceniu zainteresowania o s o b ą, jednostką ludzką, w pełni jej duchowych wymiarów i niedezaktualizującej się tajemniczości”⁴³. Ważne (drugi walor) okazało się również, że autorka potrafi wykorzystać tęsknotę publiczności (i nie tylko publiczności) za tradycyjnie skomponowaną powieścią, gwarantującą czytelnikowi poczucie interpretacyjnego bezpieczeństwa. Zachowawczość poetyki za bezsporną zaletę tej twórczości uznała na przykład recenzentka „Wiadomości Kulturalnych”:

To, co robi Tokarczuk, wygląda solidnie i budzi zaufanie, dlatego że nie zamierza ona niczego rewolucjonizować w literaturze, nie chce niczego naruszać w tradycyjnych strukturach narracyjnych. [...] Tokarczuk pisze poważne, rzetelne powieści, które mają wszystko to, co w porządnej powieści musi się znaleźć. A więc wyraziste postacie bohaterów, potoczny dialog, krótkie, precyzyjne, ale często nie pozbawione poetyckości opisy, wartką akcją i to, co współcześni czytelnicy lubią: zaczepienie o jakąś tajemnicę [...]⁴⁴.

Również w samym – z pozoru naiwnym – omówieniu wszystko wygląda tajemniczo. Po pierwsze, daje do myślenia, że na łamach czasopisma, bądź co bądź, społeczno-kulturalnego można wygłosić podobną pochwałę artystycznego oportunizmu. Być może tego rodzaju wypowiedzi znacznie dobitniej dokumentują zmierzch pewnej epoki w dziejach sztuki niż wszelkie dywagacje estetyków

⁴² A. Franaszek: *Oczy Olgi T.* „NaGłos” [1995], nr 21, s. 199.

⁴³ M. Ratajczak: *Klucze do nas samych...*, s. 109.

⁴⁴ S. Bugajska: *Opis i zmyślenie*. „Wiadomości Kulturalne” 1997, nr 6; podkr. – K.U.

o wyczerpaniu awangardowego paradygmatu. Po drugie, intryguje retoryka recenzentki, która prozie Tokarczuk przypisała wszystkie cnoty, jakimi powinna się chlubić renomowana kancelaria prawnicza bądź firma, powiedzmy, ubezpieczeniowa. Tym samym omawianą twórczość – pośrednio, ale bardzo wyraźnie – umieszczono w horyzoncie oczekiwań mieszczańskiego odbiorcy. W tle natomiast pojawiła się sugestia, że oto – po długiej serii wystąpień artystów-rewolucjonistów – jesteśmy świadkami z dawna oczekiwanego powrotu do normalności, przywrócenia ładu i porządku, opartego na zasadzie, że dobre dzieła sztuki stosują się dokładnie do tych samych norm, co każdy produkt wysokiej jakości. W domyśle: są przeznaczone dla tego samego kręgu konsumentów.

Oczywiście, pojęcie „tradycyjnie skomponowana powieść” należy do rzędu najbardziej nieostrych. Odnosi się ono bowiem do stereotypowego wyobrażenia oraz ogromnego prestiżu dziewiętnastowiecznej prozy jako swego rodzaju arcywzoru, „zepsutego” następnie przez dwudziestowiecznych pisarzy-rewolucjonistów. Sprawę komplikuje jednak, że tymczasem co niektórzy „rewolucjoniści” zdążyli zostać klasykami, z czym szeroka świadomość musiała się jakoś oswoić. Joyce, Proust, Schulz, nawet Beckett – już dawno przestali być dziwakami, przeobraziwszy się nie tylko w autorytety, ale także w literackich prawodawców. Dlatego stereotyp „porządnej powieści” musiał zostać zmodyfikowany. W przeciwnym razie łatwo byłoby odpowiedzieć, że wyraziste postacie bohaterów, potoczny dialog itd. są atrybutami literatury ułatwionej. Otóż recenzentka „Wiadomości Kulturalnych” taki zarzut uprzedziła, twierdząc, iż powieści wałbrzyskiej autorki, choć tak tradycyjne, mogą się chlubić pokrewieństwem z bezdyskusyjnymi arcydziełami dwudziestowiecznej prozy, zwłaszcza iberoamerykańskiej.

Jest to chyba pierwsza polska powieść, a w każdym razie jedna z nielicznych, w której udało się przenieść doświadczenia realizmu magicznego w tujsze realia⁴⁵

– czytamy o *Prawieku*...

Postawa recenzentki wydaje się ze wszech miar racjonalna. Skoro Olga Tokarczuk oferuje produkty najwyższej jakości, to muszą się one różnić od popularnej tandety, równając raczej do Faulknera, Márqueza, Schulza czy Eco⁴⁶. Teza, że mamy do czynienia z pisar-

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Te właśnie nazwiska najczęściej wymieniano jako literackie konteksty *Prawieku*. Wszystkie zostały wymienione w recenzji Marcina Wołka, skądinąd z umia-

stwem, które śmiało można zestawiać z dokonaniem uchodzącym za wybitne, to kolejna (trzecia) wielka zaleta twórczości Tokarczuk. Dla krytyków literackich ważna w dwójnasób.

Następne argumenty (czwarty i piąty) pochodzą raczej z porządku pedagogiki społecznej. Zwolennicy pisarki podnosili, że jej powieści odpowiadają na kryzys współczesnej kultury, zaznaczający się utratą oparcia w transcendentnym źródle sensu.

Domaganie się mitu, naiwna niezgoda na erozję znaczenia, to i tak wiele, jak na tę sytuację kulturową, w której się znaleźliśmy⁴⁷

– tymi słowy Jerzy Sosnowski tłumaczył doniosłość przedsięwzięcia autorki *Prawieku*... Później, już po ukazaniu się *Domu dziennego, domu nocnego*, szczególną uwagę zwrócono na sugestię pisarki, iż człowiek nie potrafi się pogodzić z własną duchową bezdomnością. Tym samym Tokarczuk stała się jednym ze sztandarowych autorów tzw. prozy korzennej czy też – jak chciałby Jerzy Łukosz – rodzimej wersji *Bodenständigkeitliteratur*, „literatury zasiedlenia”⁴⁸, mającej – poza wszystkim innym – odegrać istotną rolę w dziele odbudowy indywidualnej i zbiorowej tożsamości, wypełniania swoistej wyrwy, jaka powstała w wyniku dezindywiduującego i niwelującego ciśnienia historii tudzież inżynierii społecznej, uprawianej przez władców Polski Ludowej. O *Domach*... tak pisał Karol Maliszewski:

Odnalezienie się i pogodzenie traktowane jest jako dojście do domu, znalezienie się pod Dachem (znalezienie wspólnego języka z bytem). Bezdomność zaś skojarzono z oddaniem się płataninie ścieżek, z hołubieniem pustki, z jałowym buntem, z niedogadaniem się z żadnym z miejsc podsuwanych przez los, z brakiem Dachy. [...] Proza Tokarczuk po raz kolejny odśladuje swe terapeutyczne korzenie, psychologiczne zapędy, stając się głosem „guru” rozbitego pokolenia. „Leczenie ran” w tej nowej wersji wiązałoby się z powrotem

rem chwaleńczego Tokarczuk i podsuwającego trafne sugestie interpretacyjne: „[...] opowieść o *Prawieku* przypomina dołączoną do Gry książeczkę [...]. »Gra« uczy, że wybory dokonują się same, że wszystko przemija, że przywiązanie do zmiennej postaci świata rodzi jedynie cierpienie, jednak nie każdy zdąży przed śmiercią zrozumieć te buddyjsko-stoicko-gnostyczne prawdy. [...] Pocieszenie, jakie niesie ewolucyjna filozofia Gry [...], nie może być pełne. Prawiek domaga się raczej doktryny Wiecznego Powrotu, czasu kolistego. I tak wolę rozumieć symboliczny gest Adelki [...] jako rozpaczliwą próbę przywrócenia do życia tego, co było”. M. Wołk: *Osiemdziesiąt lat samotności*. „PAL Przegląd Artystyczno-Literacki” 1997, nr 4, s. 38–39.

⁴⁷ J. Sosnowski: *Budzik dla duszy*. „Gazeta Wyborcza” z 8 października 1997 r.

⁴⁸ J. Łukosz: *Ziemia Olgi*. „Twórczość” 1999, nr 11.

do źródeł: kup kawałek ziemi, wyremontuj stary ponemiecki dom, kontempluj i ciesz się istnieniem⁴⁹.

Dzieło wałbrzyskiej pisarki wydaje się realizować zasadnicze kryterium rzetelnej sztuki dydaktycznej – proponuje ono zbiorową psychoterapię w ramach atrakcyjnej formuły literackiej. Warto zwrócić uwagę, że szacunek dla ludzkiego istnienia, niezgoda na świat wyzuty z Logosu, pochwała życia osiadłego – to wszystko znakomicie koresponduje z programem od dawna obecnym w polskiej świadomości literackiej. Najdobitniej wyłożył go Leszek Szaruga w książce *Dochodzenie do siebie*⁵⁰, ale przecież chodzi o projekt zbiorowy, podejmowany między innymi na łamach takich czasopism, jak „Kresy”, „Krasnogruda”, „Borussia”, „Fraza”, „Tytuł” czy „Pogranicza”. Dalej, projekt ów nawiązywał bezpośrednio do wątków, które wyraźnie się zaznaczyły w życiu literackim lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, zwłaszcza w obiegu niezależnym. Wystarczy tylko wspomnieć dyskusję o kulturowej tożsamości Europy Środkowej, postawioną na nowo przez Jana Błońskiego kwestię przeszłości polsko-żydowskiej⁵¹, fascynację obrazem wielokulturowej wspólnoty na dawnych Kresach dawnej Rzeczypospolitej, popularność koncepcji etycznych, antropologicznych i społecznych, wywiedzionych z katolickiego personalizmu (Tischnerowska etyka solidarności). W ten sposób zatoczyliśmy koło, powracając do lat osiemdziesiątych jako okresu krystalizacji programu, który podjąć miała „proza korzenna” następnej dekady. Co charakterystyczne, twórczość Tokarczuk krytyka wpisała w taki kontekst wówczas, gdy odczuwalna stała się potrzeba jej nobilitacji, wykazania, że ma ona wartości przynależne literaturze wysokoartystycznej. Jednocześnie zdawano sobie sprawę, że z racji atrakcyjnej dla szerszego kręgu odbiorców formuły artystycznej proza ta jest dużo skuteczniejsza dydaktycznie niż tacy faworyci krytyków, jak Hanemann Stefana Chwina czy – później – *Zmierzchy i poranki* (2000) Piotra Szewca. Pod tym tyl-

⁴⁹ K. Maliszewski: *Święta Księga Sudetów*. W: „Pomosty”. *Dolnośląski Rocznik Literacki* 1997/98. Wrocław 2000, s. 202. Por. M. Rabizo-Birek: „Jeżeli znajdziesz swoje miejsce, będziesz nieśmiertelna”. Wprowadzenie do spotkania autorskiego z Olgą Tokarczuk w Rzeszowie. „Fraza” 1999, nr 2-3; E. Poręba: *Bezdomność a zakorzenienie w prozie Olgi Tokarczuk*. W: *Światy nowej prozy*. Red. S. Jaworski. Kraków 2001.

⁵⁰ Zob. L. Szaruga: *Dochodzenie do siebie*. Wybrane wątki literatury po roku 1989. Sejny 1997.

⁵¹ J. Błoński: *Biedni Polacy patrzą na getto*. „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 2.

ko warunkiem, że publiczność rzeczywiście zechciałaby przeczytać książki wrocławskiej autorki zgodnie z korzennym scenariuszem lekturowym, nie zaś na przykład z uwagi na jej walory rozrywkowe, dla przyjemności obcowania z „czystą”, „bezproblemową” fabulacją. Rolą krytyki okazało się zatem narzucenie pewnego sposobu lektury, wiążącego książki Tokarczuk z zachowawczym projektem kulturowym.

Jeżeli jednak wnosić ze szkiców interpretacyjnych autorów, którzy debiutowali ostatnio, a więc mogli być jako licealiści lub studenci młodszych lat podatni na sugestie krytyki towarzyszącej, to przyjdzie nam stwierdzić, że w prozie Tokarczuk pociąga ich coś innego, mianowicie (na naszym spisie walor numer sześć) – przyjemność łatwej egzegezy, odgadywanie i dopowiadanie kulturowych, teozoficznych, filozoficznych odniesień, na jakie zresztą autorka *Prawieku...* zwykła w swych utworach dość wyraźnie wskazywać (tropy buddyjskie, żydowskie, chińskie, gnostyckie, presokratejskie, konteksty Eliadowskie i Jungowskie itp.). O ile pisarka imituje nowocześnieść powieści mitograficznej⁵², o tyle odpowiedzią interpretatorów okaże się imitowanie procedury hermeneutycznej. Ostentacyjne nagromadzenie kulturowych aluzji, które dla pierwszych recenzentów *Prawieku...* było raczej mankamentem powieści, tym razem okazuje się nie lada atrakcją, zaproszeniem do zabawy w odnajdowanie źródeł. Świadomie lub nie, pisarka oraz młodzi (najczęściej) krytycy wpisują się w powierzchowny synkretyzm czasów New Age, korzystając z łatwiejszego niż kiedykolwiek wcześniej dostępu do encyklopedycznych czy słownikowych informacji. Wyzyskana bowiem przez Tokarczuk symbolika kultur egzotycznych (np. mandala) tudzież dawnych teozofii nie wykracza poza próg poznawczy popularnonaukowego kompendium. Wymowne jest rów-

⁵² Na związki twórczości Tokarczuk z poetyką prozy mitograficznej zwracało uwagę wielu komentatorów. Duży nacisk kładł na tę kwestię M. Orski, lansujący w odniesieniu do twórczości Tokarczuk (a zwłaszcza *Prawieku*) termin „realizm mitologiczny”. Zob. jego recenzje i szkice: *Realizm mitologiczny*. „Nowe Książki” 1996, nr 8; *W stronę realizmu mitologicznego?* „Odra” 1997, nr 9; *Od autolustracji do realizmu mitologicznego*. „Kresy” 1997, nr 2. Zob. także: W. Browarny: *Powieściowe transgresje Olgi Tokarczuk*. „Arkusz” 1996, nr 12; T. Mizerkiewicz: *Stylizacja mityczna w nowej prozie polskiej*. „Dykcja” [1998], nr 9–10; Idem: *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po roku 1968*. Poznań 2001, miejsca różne; E. Szybowski: *Mityzacja w powieści Olgi Tokarczuk „Prawiek i inne czasy”*. W: *Interpretacje. II Szczecińskie Spotkania Studenckie, 11–13 maja 1999*. Red. M. Drzazgowska, B. Użyńska, D. Wojsław. Opieka nauk. A. Sulikowski. Szczecin 2000; J. Mazur-Fedek: *Mity i schematy wyobraźni. O powieści Olgi Tokarczuk „Prawiek i inne czasy”*. W: *Światy nowej prozy...*

niez usunięcie poza horyzont utworu wszystkiego, co mogłoby prowadzić do niepożądanych konfliktów, co ujawniałyby różnice, a także sprzeczności między różnymi tradycjami.

W efekcie logika komentarzy eksponujących kulturowe i filozoficzne odniesienia tej prozy opiera się na prostej koniunkcji. Wskazywane tropy są wyłącznie świadectwem sprawności interpretatora, który potrafił rozpoznać aluzję. Zapleczem takiej zonglerki jest bowiem synkretyczne zrównanie rozmaitych tradycji w tekstualnej synchronii. Kulturowe uniwersum sprowadzone zostaje do postaci encyklopedii powszechnej jako pola potencjalnych międzytekstowych nawiązań⁵³.

⁵³ Zależki tej szczególnej metody interpretacyjnej pojawiły się w szkicu A. Górnickiej-Boratyńskiej: *Opowieści ze środka wszechświata*. „Res Publica Nowa” 1998, nr 1. Do kontekstów, jakie podsunęła autorka (chodzi o sposób organizacji przestrzeni na poziomie teoretycznym opisany przez Yi-Fu Tuana, a zwłaszcza Mirceę Eliadego), dość niewolniczo nawiązała Justyna Kowalska w rozprawce „Prawiek” i „Widnokrąg” – *apetyt na mit*. „Dialog” 2000, nr 10. Tego rodzaju praktyka interpretacyjna wydaje się zresztą typowa dla młodszych krytyków i badaczy literatury. Oprócz wymienionych w poprzednim przypisie szkiców Szybowicz oraz Mazur-Fedek zob. także B. Wojewoda: *Obrazy Boga w prozie Olgi Tokarczuk*. „Kresy” 1998, nr 1. Nie znaczy to jednak, że odczytań niby-hermeneutycznych nie proponowali dużo bardziej doświadczeni krytycy. Przykładem artykuł M. Rabizobirek: *Twórca i niszczyciel. Czas w powieści Olgi Tokarczuk „Dom dzienny, dom nocny”*. „Topos” 2000, nr 3–4. Autorka mówi o przewijaniu się w powieści Tokarczuk – kolejno – koncepcji nawiązujących do oświeceniowego deizmu, tradycji hinduskiej (bóg Agni), presokratyków (fikcyjny Archimenes z Metapontu) czy ewangelicznego doświadczenia czasu jako *kairos* (podstawą rekonstrukcji są z kolei prace Germana Pattara, Georges’a Pouleta, Mircei Eliadego). Wymowne, że krytyczka właściwie nie potrafi powiedzieć, czemu służy mnogość nawiązań: „W Dniu dziennym, dniu nocnym nie ma jednej koncepcji czasu; pisarka raczej konfrontuje ze sobą różne teorie, obiegowe sady i mity oraz własne, subiektywne intuicje. Niekiedy jej pomysły przypominają konkretne koncepcje filozoficzne, poglądy religijne i naukowe, częściej jednak mają charakter swobodnej wariacji na ich temat. [...] Koncepcje finalne krążą się z koncepcjami wiecznotrwałości, istotnej niezmienności bytu. Te pierwsze wywodzą się z myśli judeochrześcijańskiej, te drugie – z greckiej i dalekowschodniej. Pisarzowi wolno swobodnie mieszać je ze sobą, konfrontować z własnym doświadczeniem, z prawdą ludzkich losów” (ibidem, s. 81). Oczywiście, że „pisarzowi wolno”, chociaż sam mówiłbym raczej nie o konfrontowaniu ze sobą rozmaitych koncepcji, ale zwyczajnie – o ich zestawianiu. Dzięki temu otrzymalibyśmy swoisty katalog, przegląd wizji czy stanowisk, będący lustrem, w jakim ma się odbijać nasz niepokój, tj. obsesyjna potrzeba upewnienia się o istnieniu własnym oraz wszystkiego, co postrzegamy, jak również „przecucie końca czasu i istnienia” (ibidem).

Debata nad twórczością Tokarczuk zaowocowała dość paradoksalną konkluzją: oto proza zarazem nowoczesna i tradycyjna, która w sferze ideowej ekscytujące i modne nowinki (*New Age*, echa feminizmu) kojarzy z tradycyjnymi wartościami. Owszem, omawiając *Dom dzienny, dom nocny*, Przemysław Czapliński mocno podkreślił, że światopogląd Tokarczuk w wielu zasadniczych kwestiach rozmija się z chrześcijaństwem, pisarka zaś odwołuje się raczej do myśli gnostyckiej:

Z książek Olgi Tokarczuk coraz pełniej wyłania się świat alternatywny, ale i nieagresywny wobec chrześcijańskiego [...]. Alternatywa Tokarczuk, w *Prawieku* nieco oleodrukowa, zaczyna frapować: jej świat obywa się bez Boga, ale nie jest pozbawiony sensu, nie zna pojęcia grzechu pierworodnego, ale uznaje etyczne zobowiązania wobec drugiej istoty, rezygnuje z kurczowego trzymania się podmiotowości, ale zachowuje wizerunek jednostki cierpiącej, szuka nieśmiertelności, ale godzi się, by była ona tylko jednym z rytmów przemijania⁵⁴.

A jednak... Rzecz nie tylko w tym, że recenzja Czaplińskiego ukazała się drukiem w „Tygodniku Powszechnym” (choć i to mogłoby zostać poczytane jako asekuracja). Logika wywodu, składnia przeciwnostawna, wyakcentowująca te składniki światopoglądu pisarki, które pozostają w zgodzie, a przynajmniej – mogłyby zostać zaakceptowane z chrześcijańskiego punktu widzenia, sprawiają, że wypowiedź krytyka raczej zamazuje, niż eksponuje różnice. „Alternatywa Tokarczuk” zdaje się frapować właśnie z tego tytułu, że *de facto* nie jest żadną kontrpropozycją, ale raczej obocznością, alternacją. Skoro tak, nie ma żadnego poważnego powodu do sporu. Oczywiście, odmienności pozostają, niemniej dużo ważniejsze wydają się miejsca, które krytyk wypunktował jako wspólne.

Jest pewną regułą, że krytycy i badacze literatury dużo chętniej rozprawiali o „nowinkarskich” aspektach pisarstwa Tokarczuk. Z kolei prasa o szerokim adresie czytelniczym podkreślała jego estetyczny oraz ideowy tradycjonalizm. Niekiedy przy takich okazjach dochodziło do grubych nadużyć interpretacyjnych, ale przecież były to jedynie radykalizacje twierdzeń obecnych w krytycznej debacie. Oto fragment recenzji *Domu dziennego, domu nocnego*, jaka uka-

⁵⁴ P. C z a p l i ŋ s k i: *Niezgoda na istnienie*. „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 8.

zała się na łamach prasy niefachowej, recenzji – dodajmy – rozmyślnie naiwnej, rozmyślnie, ponieważ naiwność recenzenta miała jakoby źródło w niekłamany czytelniczym wzruszeniu:

Ktoś uznał Olgę Tokarczuk za postmodernistkę. Pomijając naukowe interpretacje, postmodernizm, według mnie, zaczyna się wtedy, gdy ocenie dzieła musi towarzyszyć morze słów, wyjaśnień. Mu s i, ponieważ inaczej owego „dzieła” nikt by nie zauważył, nikt by nie docenił. Bo i mało kto by je zrozumiał. [...] W przypadku twórczości Olgi Tokarczuk niepotrzebne są dodatkowe tłumaczenia, przypisy. Wystarczy czytać. Dobrej literatury nie podejrzewa się, jej się wierzy, ufa⁵⁵.

Z deklaracją wiary, jaką przedstawił recenzent „Tygodnika Solidarność”, można by skonfrontować wyznanie niedowiarka, Dariusza Nowackiego, który jeszcze przed ukazaniem się *E.E.* tak pisał o estetycznych oraz ideowych wyborach wałbrzyskiej pisarki:

Ryzyko artystki polega przede wszystkim na tym, iż – w odróżnieniu od typowej dla naszej epoki postawy twórczej – nie bierze samej siebie i swoich tekstów w ironiczny nawias. Dowodem niech tu będzie jej w i a r a w niektóre tezy jungizmu [...]. Moja [natomiast – K.U.] ułomność bierze się – rzecz jasna – z n i e w i a r y. Wszak nie można przejąć się wilkiem, kwestionując ontologię Czerwonego Kapturka. Jakkolwiek zabrzmi to dziwnie, narracje takie, jak pióra Olgi Tokarczuk związane są z pewną sakralnością. Żeby na dobre wejść w świat opowieści tej autorki, zaufać jej procedurom i dać się im uwieść – na to trzeba w i a r y. A wejść w tę rzeczywistość to – mimo wszystko – mieć przekonanie, że proza Tokarczuk odślania jakąś p r a w d ę [...] ⁵⁶.

Jak łatwo zauważyć, krytyk odwoływał się do rozpowszechnionego w nowoczesnej kulturze literackiej przeświadczenia o poznawczej roli sztuki⁵⁷, przedkładającej odbiorcy pewien model świata. W myśl takich założeń fikcja artystyczna zyskuje aprobatę, jeżeli w naszym odczuciu odślania ona i artykułuje te aspekty ludzkiego doświadczenia, które nie zostały dotąd całkowicie oswojone przez kulturę, w ostatecznym zaś rachunku – zmienia naszą świadomość. Zdaniem Nowackiego, w wypadku pisarstwa Tokarczuk nic takiego się nie dzieje, bo też dziać się nie może. Założenie, że wpisanemu w utwór modelowi świata odpowiada cokolwiek w sferze pozalite-

⁵⁵ G. Eberhardt: *Dom na rzece*. „Tygodnik Solidarność” 1999, nr 29.

⁵⁶ D. Nowacki: *W stanie podejrzeń, wyznanie czytelnika ułomnego*. „Nowy Nurt” 1995, nr 13.

⁵⁷ Por. K. Rosner: *O funkcji poznawczej dzieła literackiego*. Wrocław 1970.

rackiej, krytykowi wydało się naiwne i anachroniczne, niezgodne ze świadomością epoki. Choć postępowanie twórcy nadal można rozpatrywać w kategoriach modelowania rzeczywistości, to trzeba wziąć poprawkę na konsekwencje, jakie wynikają ze spostrzeżenia, iż sama rzeczywistość stanowi pewien konstrukt, a przynajmniej – wbrew nadziejom fenomenologów – nie udaje się dokonać ostatecznego rozdziału elementów danych oraz ukonstytuowanych w akcie percepcji. Rzeczywistość traktowana w sposób refleksyjny nie może się obyć bez ani wyzbyć elementów nieweryfikowalnych. Z konieczności zatem literackie konstrukcje świata oraz człowieka możemy odnieść wyłącznie do innych konstrukcji oraz innych dyskursów jako nieliterackich trybów wznoszenia podobnych modeli. W takiej sytuacji tezy o poznawczej wartości sztuki i literatury wciąż pozostawałyby w mocy, wszelako miarę owej wartości stanowiłby wyłącznie stosunek danego dzieła do innych tekstów kultury⁵⁸, nie zaś odniesienia do sfery zasadniczo inna, do „prawdziwego”, pozajęzykowego i pozasemiotycznego świata. Trzeba również zwrócić uwagę, że świadomość nieodłącznego udziału fikcji w każdym konstrukcie prowadzi do poznawczego relatywizmu, ironicznego dystansowania się wobec praktyki modelowania. Także własnej. Świadomość ironiczna i autoironiczna Nowackiemu wydawała się wręcz niezbędnym składnikiem aktywności twórczej, dlatego pisząc o prozie odwołującej się do tradycji mitologizowania, gotów był wyróżnić jedynie te utwory, które odsłaniają, demonstrują i w pewien sposób demaskują kreatywną siłę języka, jego fikcyjotwórczą i sensorodną moc⁵⁹.

Zupełnie inne natomiast perspektywy otwierałoby zarzucenie zasady uwiarygodniania dzieła. W tym ujęciu intelektualnemu oraz emocjonalnemu zaangażowaniu czytelnika nie stawałaby na przeszkodzie świadomość, iż obcuje on z artystyczną fikcją. Obecny

⁵⁸ Takie ujęcie pozwala interpretować kategorię *mimesis* zgodnie z zaleceniami intertekstualizmu. Według Jonathana Cullera „ilekroć utwór zdaje się zawierać odniesienia do świata, można twierdzić, że owe domniemane odniesienia odsyłają do innych tekstów, i odsuwać w ten sposób referencyjność fikcji do innych momentów i poziomów” (J. Culler: *Presupozycje i intertekstualność*. Przeł. K. Rosner. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. Red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz. T. 2. Wrocław 1988, s. 39). Por. rozprawę K. Kłosińskiego: „*Mimesis*” w *chłopskich powieściach Orzeszkowej*. Katowice 1990.

⁵⁹ Por. D. Nowacki: *Zawód: czytelnik...* Z tych powodów wyróżnienia doczekały się np. *Opowieści galicyjskie* (1995) oraz *Dukla* (1997) A. Stasiuka, *Sny i kamienie* (1995) M. Tulli, *Schwedenkräuter* (1995) oraz *Szkice historyczne* (1996) Z. Kruszyńskiego.

w tradycji estetycznej od czasów Gorgiasza motyw iluzjonistyczny⁶⁰ został współcześnie rozwinięty w koncepcjach kładących nacisk na rolę wyobraźni odbiorcy, dzięki której możliwa staje się inscenizacja afektów, ale także prowadzenie gry intelektualnej, związanej z próbą „rozgryzienia” tajemnic oraz reguł fikcyjnego świata. Wpływowego przykładu dostarcza choćby popularna teoria Kendalla Waltona⁶¹, przedstawiającego fikcję jako *game of make-believe*, zabawę w udawanie (czy może raczej – grę lub iluzję udawania). Chodzi o rodzaj symulacji, której nieodłączną częścią pozostawałaby świadomość tej symulacji. Fikcja nie tylko stwarza i otwiera pole dla wielopoziomowej gry, zasadzającej się na nieustannym oscylowaniu między całkowitym zaangażowaniem oraz dystansowaniem się względem wirtualnego świata. Jest przede wszystkim katalizatorem zabawy. Zarazem świadomość odbiorcy, że ma do czynienia z fikcją, zapewnia mu pełny komfort, związany z możliwością zawieszenia lub zaprzestania tej gry w każdej chwili.

W konsekwencji przynajmniej pod jednym względem znaleźlibyśmy się na antypodach spostonowanej przez Nowackiego lektury anachronicznej. Owszem, w przeciwieństwie do krytyka jako całkiem atrakcyjną postrzegalibyśmy możliwość partycypowania w wykreowanym przez pisarkę świecie, wszelako nie dlatego, iżby nam się wydawał wiarygodny i prawdopodobny, lecz właśnie z tego tytułu, że znaleźliśmy ten świat kompletnie niewiarygodnym, ostentacyjnie fikcyjnym. Oznaczałoby to również rezygnację z uprzywilejowanego traktowania poznawczych zadań literatury. Projektowany bowiem sposób czytania na pierwszy plan zdecydowanie wysuwa funkcje rozrywkowe, traktując opowiadanie jako swoisty stymulator doznań intelektualnych, a zwłaszcza emocjonalnych. Tym samym uprawniony zostaje konsumpcyjny, w pew-

⁶⁰ „Tragedia dzięki fabule i afektom wywołuje złudę; a jak mówi Gorgiasz, ten, kto wprowadza w błąd, jest sprawiedliwszy od tego, kto nie wprowadza, a ten, kto daje się w błąd wprowadzić, jest mądrzejszy od tego, kto się nie daje” (Plutarch: *De glor. Ath.* 5, 348c). Cyt. za W. Tatarkiewicz: *Historia estetyki*. T. 1: *Estetyka starożytna*. Warszawa 1985, s. 111.

⁶¹ Związane z nią artykuły zostały zebrane w tomie: K.L. Walton: *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Mass., 1990. Jeden z wchodzących w skład tomu szkiców został przełożony na język polski; zob. Idem: *Uznanie fikcji – zawieszenie niewiary czy udawanie wiary*. Przeł. P. Mróz. W: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*. Red. M. Gołaszewska. Kraków 1985. Ważną rolę w rozwoju koncepcji odegrali również liczni krytycy i kontynuatorzy Waltona (R. Newsom, G. Currie, P. McCormick i inni). Teorię *game of make-believe*, związane z nią polemiki oraz dyskusje omówiła kompetentnie Anna Łebkowska w książce: *Między teoriami a fikcją literacką*. Kraków 2001.

nej mierze również terapeutyczny sposób traktowania literatury i sztuki, co nie umknęło uwadze polskiej komentatorki Waltona:

Trudno oprzeć się wrażeniu, że do głosu dochodzi tu całkowicie bezinteresowne, oparte na przyjemności uczestnictwa w grze, obcowanie z fikcją. [...] Problem tkwi nie tylko w nakierowaniu obiektywu badawczego na sztukę masową, gdyż Walton – jak wiadomo – sięga w końcu do przykładów z różnych poziomów, ale samo jednak ujęcie uczestnictwa znamienne jest dla doby ponowoczesnej. [...] Czyżby więc domagał się opisu jedynie typ odbioru nastawiony wyłącznie na przyjemność, jako współczesny styl odbioru?⁶²

Pamiętajmy, że mimo licznych – chętnie podkreślanych przez krytykę – związków z literaturą „wysokiego modernizmu” oraz bogatymi kontekstami kulturowymi ujęta w ten sposób proza Tokarczuk zostałaby poddana bez reszty normom współczesnej kultury masowej. Co więcej, w ramach „odbioru nastawionego wyłącznie na przyjemność” odnajdywane w utworach pisarki odniesienia intertekstualne należałyby do zasadniczych obiektów czytelniczej konsumpcji, obok wartkiej akcji, wyrazistych bohaterów czy też ogólnej aury tajemniczości.

Wydaje się, że projektowany tu tryb lektury wcale dobrze korespondowałby z kompilacyjnym, synkretycznym charakterem prozy Tokarczuk, kojarzącej poetykę mitograficzną z estetycznymi normami literatury popularnej. Świadczenia krytycznoliterackie dowodzą jednak, że nie był on – przynajmniej w kręgu fachowej publiczności – wyzyskiwany na szerszą skalę (jedynie komentowane wcześniej niby-hermeneutyczne egzegezy wykazują tu pewne podobieństwo). Z reguły prozę Tokarczuk interpretatorzy przesuwali albo w stronę literatury popularnej (zwłaszcza w pierwszym okresie), albo (później) pisarstwa wysokoartystycznego. Być może właśnie dlatego krytycy i badacze umieścili na odległym planie bądź wręcz zbywali milczeniem związki pisarstwa Tokarczuk – zwłaszcza *Prawieku*... – z twórczością dla dzieci, nawiązującą do spuścizny klasycznej baśni czarodziejskiej. Zdumiewające tym bardziej, że pisarka sama wskazywała na ten trop, na przykład pisząc z najwyższym uznaniem o twórczości Tove Jansson⁶³.

⁶² A. Łebkowska: *Miedzy teoriami...*, s. 245–246.

⁶³ Zob. O. Tokarczuk: *Muminki – droga do dojrzałości*. „Już jest jutro” [1993], nr 7. Jako kontekst interpretacyjny cykl o Muminkach przywołała Elżbieta Bujan w pracy magisterskiej pt. *Współczesna czarownica. Olga Tokarczuk – „Prawiek i inne czasy”*, napisanej pod kierunkiem Krzysztofa Kłosińskiego i obronionej na Uniwersytecie Śląskim w roku 1997 (nr sygn. 583/5).

Tymczasem baśń wydaje się ważnym punktem odniesienia. Nie chodzi wszakże o stosunkowo łatwe do analizy przypadki przejmowania wątków oraz motywów. W prozie Tokarczuk nie znajdziemy wielu bezpośrednich zapożyczeń z baśni, a jeśli się już pojawiają, to przy udziale trawestacji oraz parodii (w taki właśnie sposób opowiedziana w *Prawieku...* historia zbiorowego gwałtu na Rucie stanowi przetworzenie fabuły baśni o Czerwonym Kapturku). Rzecz w subtelniejszych kwestiach. Uderzają analogie stylistyczne między powieścią Tokarczuk i prozą Jansson (właściwie – jej tłumaczki na język polski, Ireny Szuch-Wyszomirskiej). Dominują zdecydowanie zdania pojedyncze oraz współrzędnie złożone. Częste są tautologie oraz powtórzenia, które w utworze Tokarczuk dodatkowo służą stylizacji... biblijnej. Trzeba przyznać, że to karkołomne przedsięwzięcie: stylistyka *Prawieku...* okazuje się rozpięta między baśnią a Biblią. Według Magdaleny Bieńkowskiej, autorki interesującego szkicu, pokazującego, w jaki sposób w twórczości Tokarczuk doszło do trywializacji motywów romantycznej oraz modernistycznej proweniencji,

Kicz *Prawieku...* zasadza się w głównej mierze na języku – na ascetycznych wyborach stylistycznych [...]. Biedna materia Schulzowskich pałub to u Tokarczuk materia jej biednego, skromnego, „kaligraficznego” stylu: zdań prostych, orzecznikowych, ascetycznych jak zdania biblijne⁶⁴.

Niekiedy przyjęta perspektywa narracyjna wydobywa, eksponuje absurd życia i śmierci (np. pierwszy poród Kłoski) lub podkreśla, jak łatwo się znaleźć po drugiej stronie własnej moralności (np. przypadki pocziwego żołnierza Kurta). Autorka wyzyskuje wówczas estetyczne oraz stylistyczne normy literatury dla dzieci, aby mówić o czymś, co absolutnie nie mieści się w horyzoncie baśniowego świata. Takie epizody należą jednak do wyjątkowych. Zachwiana przez chwilę równowagę przywraca zazwyczaj mentorski ton komentatora. Gwarantem bowiem stabilności powieściowego świata wydaje się opowiadacz, wyposażony przez autorkę we wszelkie pełnomocnictwa. Od samego początku utworu narrator występuje jako zabawiający się światotwórstwem *alter Deus*:

Prawiek jest miejscem, które leży w środku wszechświata.

Gdyby przejść szybkim krokiem Prawiek z północy na południe, zabrałoby to godzinę. I tak samo ze wschodu na zachód. A jeśli by kto

⁶⁴ M. Bieńkowska: *Hoffmann – Schulz – Tokarczuk – estetyczne powinowactwa*. „Kresy” 2000, nr 1, s. 245.

chciał obejść Prawiek naokoło, wolnym krokiem, przyglądając się wszystkiemu dokładnie i z namysłem – zajmie mu to cały dzień. Od rana do wieczora⁶⁵.

Co prawda stylizacja – związana z przywołaniem ogólnie pojętej konwencji baśni oraz formuł typowych dla folkloru narracyjnego – relatywizuje opowieść, wprowadzając pewien dystans między autorem a opowiadaczem, wszelako przydane narratorowi rysy Demiurga każą go dla odmiany utożsamiać z nadawcą utworu, skoro zależność powieściowego świata od opowiadacza-Demiurga nie została nigdzie podana w wątpliwość. W konsekwencji wszystkie komentarze oraz wyjaśnienia narratora należałoby przyjąć z całym dobrodziejstwem, traktując najzupełniej poważnie na przykład powieściową angelologię, symboliczną wymowę usytuowania oraz zabudowy wioski czy planszową grę „Ignis fatuus” jako wyobrażenie kosmicznego porządku. Jeżeli jednak jest to możliwe, to właśnie tylko i wyłącznie w kategoriach gry, a więc za cenę zgody na umowny, literacki status powieściowego świata, na to, że istnieje on dzięki opowieści narratora-Demiurga i tylko w tej opowieści...

Rządzące powieściowym światem zasady opowiadacz tłumaczy w sposób ostateczny i bezdyskusyjny: „Miasteczko jest groźne, ponieważ rodzi pragnienie posiadania i bycia posiadanym”⁶⁶ – to przykład ze wstępnej partii powieści. Przy innej okazji możemy zwrócić uwagę, że autokomentarz nie służy wyłącznie objaśnianiu reguł obowiązujących w powieściowym świecie. Jest sam w sobie figurą stylu, ozdobnikiem, stylizatorskim popisem:

Stwórca nie dał im [aniółom – K.U.] bowiem instynktów, emocji ani potrzeb. Gdyby je dostały, nie byłyby istotami duchowymi. Jedyne instynkt, który mają anioły, to instynkt współczucia. Jedyne uczucie aniołów: nieskończone, ciężkie niczym firmament współczucie⁶⁷.

Towarzyszący fabule komentarz sugeruje, iż mamy do czynienia z wydarzeniami tajemniczymi, niezwykłymi. Z kolei jego prostota i jednoznaczność sprawiają, że tajemnica staje się przejrzysta. Czytelnik zatem raz po raz błyskawicznie przemierza drogę od zupełnej niewiedzy do pełnego wtajemniczenia, bez potrzeby pokonywania stadiów pośrednich, a właściwie – bez żadnego wysiłku ze swojej strony.

⁶⁵ O. Tokarczuk: *Prawiek i inne czasy*. Warszawa 1996, s. 5.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem, s. 12.

Opowiadacz chętnie operuje paralelizmami, powtórzeniami i tautologiami. Tautologia zaś jako podstawowa figura myśli⁶⁸ nabiera sensu estetycznego. Komentarz narratora nie tyle cokolwiek tłumaczy, ile raczej świata, do którego się odnosi, przydaje pewnej „głębi”, która staje się przedmiotem kontemplacji. Parafrazując i powtarzając samego siebie, komentator „zdobi” wykreowany świat odniesieniami kulturowymi oraz lekturowymi reminiscencjami. Już w samej powieści hermeneutyka z działania interpretacyjnego świadomie przemieniona zostaje w kicz.

Dla prozy mitograficznej niezwykle charakterystyczna była dialektyka – z jednej strony – perspektywy naiwnej, przyjmowanej zazwyczaj przez narratora-bohatera, oraz – z drugiej – nadświadomej konwencjonalnego charakteru swych poczyną perspektywy odautorskiego opowiadacza. Swego czasu na tę kwestię zwróciła uwagę Ewa Wiegandt, pisząc, że w utworach zaliczanych do tzw. nurtu galicyjskiego „dorosły podmiot jawnie mitologizuje swe dzieciństwo, świadom nieadekwatności i nieautentyczności swych poczyną”⁶⁹. Rzecz wszakże w tym, iż chodziło właśnie o dialektykę, wymienność zaś obu perspektyw była możliwa dzięki autoironii. Wszelako w *Prawieku...* jej nieobecność zniosła grę podobieństw i różnic między perspektywą naiwną oraz demiurgiczną, co spowodowało u t o ż - s a m i e n i e jawnej fikcji z tekstem sakralnym, ale też *vice versa* – tekstu sakralnego z fikcją. W ten sposób radykalnie uproszczono złożoną grę narracyjnych perspektyw. Przy okazji z pola widzenia znikła kwestia nieadekwatności i nieautentyczności poczyną podmiotu, która dla świadomości modernistycznej miała znaczenie zasadnicze. Uzależniając powieściowy świat od wszechwładnego opowiadacza, a nawet sytuując go (bez wyraźnego sygnału ironii) na pozycji Demiurga, Tokarczuk dodatkowo uwypukliła konwencjonalny charakter swej opowieści. Dalej, odwołania mitologiczne nie posłużyły analizie kulturowo-cywilizacyjnego kryzysu; pozwoliły raczej odpowiedzieć na egzystencjalne problemy mieszkańców świata, dotkniętego takim kryzysem, wyjść naprzeciw ich kłopotom z własną tożsamością (funkcje terapeutyczne). Ponieważ w przeciwieństwie do mitu bań z jej cudownością i umownością prezentuje się

⁶⁸ Nowacki: „*Prawiek...* skazuje mnie na mówienie powiedzianym, na jałowość dygresji, gdyż powieść ta składa się z tekstu i gotowej parafrazy tegoż tekstu”. D. Nowacki: *Satysfakcja...*, s. 76.

⁶⁹ E. Wiegandt: *Austria Felix, czyli o micie Galicji w prozie współczesnej*. W: *Modele świata i człowieka*. Red. J. Świąch. Lublin 1987, s. 127.

odbiorcy – także dziecięcemu – jak fikcja⁷⁰, można powiedzieć, że temu, co Mieleński nazywał desakralizacją mitu, odpowiada w utworze Tokarczuk „ubaśniowienie” mitologizmu literatury nowoczesnej.

Wydaje się, że z tych właśnie względów pisarstwo Olgi Tokarczuk można by umieścić w jeszcze jednym kontekście. „Literaturę środka” z lat dziewięćdziesiątych poprzedził inny projekt, który – przynajmniej na pierwszy rzut oka – wykazuje podobne właściwości. Opublikowane w roku 1987 przez PIW w serii Współczesna Proza Światowa tłumaczenie *Imienia róży* Umberta Eco okazało się, jak dotąd, ostatnim rynkowym przebojem, który przyjęła z entuzjazmem niemal cała publiczność literacka. Sukces powieści umocniła jej ekranizacja, dokonana przez Jean-Jacques’a Annauda, która na naszych ekranach znalazła się wiosną następnego roku w ramach filmowych „Konfrontacji”. Mniej więcej w tym samym czasie do kraju zaczęły dochodzić echa światowej debaty na temat postmodernizmu. Zagadnienie, które wcześniej traktowaliśmy jako wewnętrzną sprawę literatury amerykańskiej, okazało się zasadniczą kwestią w rozważaniach nad współczesną kulturą.

Kariera powieści włoskiego semiotyka, a szczególnie słynne odautorskie posłowie: *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, wyraźnie wpłynęły na dyskusję, jaką zaczęto prowadzić również nad Wisłą. Utwór o Wilhelmie z Baskerville oraz kolejne powieści Eco uznano za wzorcowy przykład literatury postmodernistycznej, zrywającej z tradycyjnym podziałem na sztukę elitarną i popularną⁷¹.

Rzecz jasna, nie był to wątek, który w refleksji na temat postmodernizmu pojawił się dopiero w latach osiemdziesiątych. Szczególnie wyraźnie zaznaczył się on choćby w debacie niemieckiej. Stało się tak dlatego, że termin „postmodernizm” wprowadził tam Leslie A. Fiedler, kładący szczególny nacisk na potrzebę „zasypiania przepaści między *high art* i *low art*”⁷². Nie bez powodu Wolfgang Welsch,

⁷⁰ Różnica między mitem a baśnią nie należy do szczególnie wyraźnych i właściwości strukturalne nie odgrywają tu decydującej roli. O wszystkim rozstrzygają raczej funkcje, jakie w danej kulturze pełni opowiadana historia. Zdaniem Mieleńskiego, „podstawowymi szczeblami przekształcania się mitu w bajkę są: derytualizacja i desakralizacja, osłabienie niezachwianej wiary w prawdziwość »zdarzeń« mitycznych, rozwój świadomej fikcji [...]”. E. Mieleński: *Poetyka mitu*. Przeł. J. Dancygier. Przedmową opatrzyła M.R. Mayenowa. Warszawa 1981, s. 326.

⁷¹ Por. A. Łebkowska: *Postmodernizm w stanie przesilenia*. „Dekada Literacka” 1994, nr 7.

⁷² B. Baran: *Postmodernizm*. Kraków 1992, s. 141. O znaczeniu Fiedlera dla niemieckiej debaty pisze Uwe Wittstock w artykule przedstawiającym historię postmodernizmu nad Renem: *Wieczna gra (postmodernizm w literaturze niemieckiej)*. Przeł. A. Majkiewicz. „FA-art” 1996, nr 3.

przedstawiając w znanej książce *Nasza postmodernistyczna moderna* historię pojęcia, w pierwszej kolejności odwołał się do amerykańskiego krytyka:

Pisarz postmodernistyczny jest więc dla Fiedlera „podwójnym agentem”. [...] Królewski trakt postmodernistycznej literatury nigdy nie jest jednostajny, ale zawsze wielojęzyczny. Charakteryzuje ją wielowarstwowa, a przynajmniej podwójna struktura⁷³.

I niżej, w przypisie:

Wzorcowym przykładem dzieła podwójnie kodowanego, które od czasu Fiedlera obowiązuje w postmodernizmie literackim, jest na przykład bestseller ubiegłych lat *Imię róży* Umberto Eco, nazwany przez samego autora dziełem postmodernistycznym. W temacie i jego realizacji Eco łączy intelektualizm i rozrywkę, średniowiecze i współczesność, mistyczną ekstazę i kryminalistyczną analitykę. Nie tylko znawcom podsuwa znakomite interferencje tekstowe, ale i laikom pozwala odkryć podwójne dna i nieciągłości rozumienia⁷⁴.

Choć nie bez zastrzeżeń, formułę „podwójnego kodowania” można by odnieść do postmodernistycznych fabulacji. Aczkolwiek chętnie odwołują się one do konwencji oraz norm gatunkowych pisarstwa dla masowego czytelnika, trudno sobie jednak wyobrazić, iżby z fabulacji mieli pociechę miłośnicy prozy popularnej. Na przeszkodzie stoją nazbyt wyraźne sygnały parodii, w dodatku takiej, która wyprowadza utwór poza problemowy horyzont pisarstwa dla szerokiego odbiorcy. Konwencje literatury popularnej dostarczają materiału, który najczęściej (bo przecież nie tylko) służy do konstruowania metaliterackiej alegorii. Umowność powieściowego świata jest wprawdzie elementem sytuującym fabulację w bezpośrednim pobliżu powieści Jerzego Pilcha, *Prawieku...*⁷⁵ czy też wyraźnie nim zainspirowanego *W czerwieni* (1998) Magdaleny Tulli, niemniej dla publiczności i większości krytyków ważniejsze okazały się różnice. Po pierwsze, fabulacje są nazbyt mocno osadzone w literaturze popularnej, zbyt wielką rolę odgrywa w nich pierwiastek ludyczny, aby uniknęły kolizji ze stereotypowym wyobrażeniem „ambitnej” lite-

⁷³ W. Welsch: *Nasza postmodernistyczna moderna*. Przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1998, s. 25.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Dlatego Bogumiła Kaniewska w książce *Śladami Tristrama Shandy* (Poznań 2000) przedstawia pisarstwo Tokarczuk jako pokrewne formule „podwójnego kodowania”.

ratury. Po drugie, ich autorefleksyjność wydaje się „eksperymentalizmem”, bywa rozpoznawana jako rys takiego postmodernizmu, który nawiązuje do tradycji awangardy. Tendencja zatem, o której mówimy, skupia w sobie cechy obu zjawisk, dla których „proza środka” miała być przeciwwagą. Dlatego sukces tej ostatniej musiał się wiązać z niemal powszechnym lekceważeniem książek Ubertowskiego, Tuziaka czy Gibasa.

Problemów zresztą nie unikniemy, wiążąc zasadę „podwójnego kodowania” wyłącznie z „literaturą środka”. Niepokoi nasde wszystko, że obie lektury: naiwna i wyrafinowana, uznawane tu za równorzędne, wydają się bardzo ułomne. Każda z nich bowiem wymaga pominięcia tych elementów czytanego dzieła, które w trakcie lektury równoległej wysuwają się na pierwszy plan. Lektura naiwna pomijałaby sygnały metatekstowe, natomiast lektura wyrafinowana lekceważyłaby rozrywkowe walory utworu. Uznanie obu procedur za komplementarne przyniosłoby jedynie ten skutek, że sytuowalibyśmy utwór na przemian już to w przestrzeni literatury popularnej, już to wysokoartystycznej. Sama zaś opozycja nadal pozostawałaby w mocy. Należałoby zatem wydobyć ludyczny charakter metaliterackiego planu utworu, przyjmując, że w naszym wypadku gra kreacyjna oraz nawiązania międzytekstowe nie służą celom poznawczym ani krytycznym, lecz podporządkowane są rozrywce. Tyle że w takiej sytuacji nie byłoby już żadnych powodów, aby mówić o „podwójnym kodowaniu”. Widać za to wyraźnie, że mielibyśmy do czynienia z lekturą odpowiadającą temu sposobowi traktowania fikcji, jaki opisywali Kendall Walton oraz jego kontynuatorzy. W moim przekonaniu – to jedyny styl odbioru, który pozwala czytać prozę Tokarczuk w zgodzie z jej własnymi normami estetycznymi. Pozwala ją również zaakceptować bez wynoszenia do rzędu pisarstwa wysokoartystycznego, ale i bez strącania w obieg popularny. Tak oto – trywializując konwencje mitografizmu – proza o modernistycznym rodowodzie wkracza w obszar ponowoczesności⁷⁶.

⁷⁶ W recenzji wydawniczej Profesor Jerzy Jarzębski podniósł, że co najmniej równie zasadne wydaje się stanowisko odwrotne, zgodnie z którym to raczej postmodernizm funkcjonowałby na prawach inkluza modernizmu. Uwaga ta została następnie powtórzona w rozmowie z redaktorami czasopisma „Tekstualia”. Wspominając niniejszą pracę, Jarzębski powiedział: „[...] pojawia się [w niej – K.U.] hipoteza, zgodnie z którą należałoby traktować modernizm jako inkluza postmodernizmu. Ja natomiast mam inny pomysł [...]. Uważam, że to postmodernizm jest inkluzem modernizmu, który od chwili narodzin nosił w sobie takie brzydkie kaczątko, nieudane dziecko”. *O niemożliwym obrazie całości w literaturze polskiej po 1989 roku – rozmowa z Jerzym Jarzębskim*. „Tekstualia” 2005, nr 2, s. 89.

Nic dziwnego, że zajmująca nas tendencja doczekała się miażdżącej oceny ze strony Tomasza Burka. Twórczość Tokarczuk, ale również Stefana Chwina jako autora *Esther* (2000), została jednoznacznie oceniona: to kicz, bezdenne worek, do którego włożono rozmaite reminiscencje literackie, ciekawostki historyczne i odniesienia kulturowe, przemieszano je z sobą i zamieniono w wyzutą z treści papkę⁷⁷.

Rzecz tym ciekawsza, że powieści obojga wspomnianych autorów, a także innych przedstawicieli „prozy środka”, sympatycy chę-

Aczkolwiek Jarzębski swoją formułę („postmodernizm jest inkluzem modernizmu”) przeciwstawia tezom niniejszej książki, to muszę w tym miejscu odnotować, że w istocie rzeczy badacz odwrócił twierdzenie Ryszarda Nycza, którego – o czym wspominałem w szkicu otwierającym ten tom – tenże autor użył w *Języku modernizmu* (Wrocław 1997, s. 39–42). Tak czy owak, uważam, że oba stanowiska, Nycza i Jarzębskiego, nie są alternatywne, nie wykluczają się, ale się dopełniają. W ostatecznym rachunku postmodernizm okazuje się paradoksalnym zwieńczeniem modernizmu, co w pierwszej kolejności oznacza u m a s o w i e n i e nowoczesnej estetyki, świadomości, postawy, kondycji, wraz z nieuchronnymi w takich razach trywializacją, uproszczeniem, reprodukcją, mechanicznym powielaniem nowoczesnych konceptów i chwytów. Od tej pory ruchu konwencji nie będą już znamionowały progres, przetwarzanie czy wypieranie jednej formuły artystycznej przez inną formułę. Tym razem zaznaczy się on w geście naśladowania, repetycji, ujawni się w stylizacji, pastiszu, użyciach ironicznych. Wszystko to jednak nie oznacza negacji, lecz okazuje się ekwiwalentem, „zamiennikiem” postępu idei oraz form artystycznych. Może nawet z powodzeniem zostać uznane za „specyficzną odmianę” takiego progresu. Jeśli zaś skłaniam się ku takiemu właśnie stanowisku, to w konsekwencji muszę przyznać, że postmodernizm był (zawsze już) co najmniej pewną możliwością w o b r ę b i e modernizmu. Właśnie dlatego we wcześniejszej książce, *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu*, wskazywałem na obecność elementów tego ostatniego w literaturze wcześniejszego okresu. Podwójne uwikłanie, wzajemne zapośredniczenie, ó w c h i a z m relację między obiema kategoriami czyni szczególnie złożoną. W żadnym razie nie należy sprowadzać jej do prostego następstwa dwóch formacji, z których ta kolejna wypiera, neguje czy też całkowicie dezaktualizuje poprzednią. To raczej postmodernizm byłby swoistą projekcją, efektem wyparcia przez modernizm własnego „cienia”, który pochłania, pasożytuje i przesłania własną podstawę. Nie bez powodu Jarzębski nazywa postmodernizm „nieudanym dzieckiem”. Z perspektywy nowoczesności zawsze będzie się on jawił jako regres, nieudolne naśladownictwo „prawdziwej” literatury.

⁷⁷ Gwoli ilustracji przypomnę tytuły felietonów, jakie T. B u r e k poświęcił obojgu pisarzom: *Duch odkurzacza* (na temat Tokarczuk) oraz *Macie swoją „Trędowną”* (o *Esther* Chwina). Oba teksty zostały przedrukowane w książce: I d e m: *Dziennik kwarantanny*. Kraków 2001.

nie łączyli z literaturą „małych ojczyzn”. Tym samym zaś wymieniali je obok dokonań ocenianych przez Burka bardzo wysoko. Jak należy sądzić, podstawą kontrowersji było rozdzielenie i przeciwstawienie sobie dominanty ontycznej⁷⁸ oraz dominanty estetycznej. Że w wielu głośnych utworach dziesiątej dekady „mała ojczyzna” była kategorią prymarnie estetyczną, krytyka na dobre zdała sobie sprawę dopiero w roku 2000, czytając *Esther*. Wysuwane wcześniej zastrzeżenia (formułowane zresztą z rzadka i przez nielicznych) miały inny charakter. Przy założeniu, że kluczowa rola przypada tu kwestiom poznawczym, że chodzi o ukazanie wysiłku konstruowania narracji, negowano wartość utworów, w których produkująca opowieść maszynaria zdawała się funkcjonować nazbyt gładko, bez jakichkolwiek zgrzytów i potknięć, jak gdyby konstruowanie opowieści jako medium tożsamości było praktyką bezproblemową i bezwysiłkową⁷⁹. Przy okazji *Esther* zauważono, że „utracony obiekt”, stanowiący ośrodek narracji, wokół którego krąży opowieść, jest w istocie fantazmatem, powołanym przez narracyjny rytuał⁸⁰. Restytucja nie polega wcale na odzyskiwaniu tego, co utracone, lecz na wytwarzaniu kopii, którą wpisywano w „puste miejsce”, aby tę pustkę przesłonić. Produkowanie fantazmatu nie było też – jak zakładano wcześniej – błędem, lecz istotą całego proceduru. Nie chodziło bowiem o to, by odzyskiwać „oryginał”, aby wracać pamięcią do tego, co utracone. Chodziło tylko o to, by wypełnić pustkę. Kwestie psychologiczne i psychoanalityczne, poznawcze i „metodologiczne” – jeśli je poruszano – wiązały się ze stylizacją, z naśladowaniem dzieł „wysokiego modernizmu”. Można zresztą przypuszczać, że nostalgia za złotym okresem literackiej nowoczesności była tą jedyną, „właściwą” nostalgią⁸¹.

Oprócz wcześniej wymienionych, z taką właśnie estetyką można powiązać całą grupę utworów z końca lat dziewięćdziesiątych oraz początku następnej dekady. Mieściłyby się tu *Biały kamień* (1994)

⁷⁸ Witając z entuzjazmem powieść Piotra Szewca *Zmierzchy i poranki*, Burek pisał o „polskich apologetach cudu istnienia”, których rangę musiały wreszcie uznać „kręgi opiniotwórcze”. Por. *ibidem*, s. 216.

⁷⁹ Przykładem – omówienia reprezentujących tendencję utworów, zamieszczone w książce D. Nowackiego: *Zawód: czytelnik...*

⁸⁰ Por. J. Cembrowska: *Ekonomia braku. Esther w „Esther” Stefana Chwina*. W: *Krainy utracone i pozyskane. Problem w literaturach Europy Środkowej*. Red. K. Krasuski. Katowice 2005.

⁸¹ W innym kontekście postawy nostalgiczne sytuował P. Zapliński w ważnej książce: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001.

oraz *Kochany Franz* (1999) Anny Boleckiej, *Dotknięcie wieku* (1996) oraz *Odlot dzikich gęsi* (2001) Tadeusza Zubińskiego, *Katedra* (1997) Mai Jurkowskiej, *Powrót do Breitenheide* (1997), *Bóg zapłać!* (2000) oraz *Światło i lęk* (2003) Włodzimierza Kowalewskiego, *Madame* (1998) Antoniego Libery, *Wieloscian* (2001), *Linia nocna* (2002) oraz *Prąd zatokowy* (2004) Jerzego Sosnowskiego, *Labirynt* (2001) i *Podglądania* (2003) Krystiana Lupy, *Ulica* (2001) oraz *Tartak* (2003) Daniela Odiji, *Charleston* (2002) Henryka Rozpędowskiego, *Gnój* (2003) Wojciecha Kuczoka. Także pisarstwo szerzej znanych i cenionych Pawła Huellego czy Andrzeja Stasiuka.

Chodzi o książki autorów związanych z różnymi środowiskami, reprezentujących różne pokolenia (najstarszy z wymienionych, Rozpędowski, to rocznik 1923; najmłodszy, Odija, urodził się w 1974 roku). Wiele z tych utworów zostało opublikowanych w ramach prestiżowej serii Archipelagi Wydawnictwa W.A.B., w rozważanym okresie bodaj najważniejszej oficyny wyspecjalizowanej w prozie artystycznej. Śmiało można więc powiedzieć, że omawiana tendencja zajęła kluczowe miejsce na współczesnej scenie literackiej. Pisarstwo, które mamy na uwadze, obficie czerpie ze spuścizny prozy nowoczesnej (wskazując niekiedy na konkretne punkty odniesienia), a jednocześnie przykrawa jej normy estetyczne do reguł *le roman bien fait*. Tym samym zaś zrywa z ideą pisarstwa, które przełamywałoby zastane konwencje, sytuując się na przecięciu różnych gatunków, rodzajów oraz literackich i nieliterackich form wypowiedzi. Ostentacyjna troska o literackość, składowość kompozycji, elegancki styl sprawia, że tym razem modernizm funkcjonuje wyłącznie na prawach estetycznego emblematu, znaku ikonicznego cenionej, czy wręcz adorowanej formuły artystycznej z przeszłości, która ulega fetyszyzacji. Najciekawsze, bo najbardziej świadome dokonania charakteryzuje również intrygujące odwrócenie znaków wartości. Już nie zbuntowany artysta, lecz bohater, który mimo pokus pozostaje wierny mieszczańskim normom, będzie faworyzowany w książkach Stefana Chwina czy Jerzego Sosnowskiego.

Nie popełnimy nadużycia, sugerując, że większość wymienionych pisarzy chętnie zgodziłaby się z Antonim Liberą, który zauważył w jednym z wywiadów:

Moim zdaniem, ludzie są głęboko znużeni tak zwaną awangardą, literaturą „eksperymentalną” i całą tą postmodernistyczną błazenadą⁸².

⁸² Żart, ironia, muzyka i głębsze znaczenie. Z Antonim Liberą rozmawia Władysław Rajcher. „Nowe Książki” 1999, nr 1, s. 9.

Takie stanowisko wydaje się znamienne dla świadomości literackiej lat dziewięćdziesiątych. Nic dziwnego, iż redakcja „Nowych Książek” przytoczoną opinię zamieściła (w skróconej formie: „ludzie są znużeni awangardą”) na okładce pisma. Warto jednak zwrócić uwagę także na zdanie, które w wywiadzie zostało sformułowane później:

Wielkiej literatury modernistycznej już nie ma. Skończyła się wraz z Beckett⁸³.

Świadomość, że znacząca część prozy lat dziewięćdziesiątych odwołuje się do norm oraz autorytetu narracji klasycznej⁸⁴, od dawna towarzyszyła krytyce⁸⁵. Trzeba jednak zauważyć, że mimo wyraźnej niechęci i zupełnego lekceważenia „postmodernistycznej błazenady” przekonanie o niemożności rozwijania charakterystycznego dla modernizmu sposobu rozumienia literatury przydaje postawie pisarza – wbrew jego deklaracjom – ponowoczesnych rysów. Przemysław Czapliński mówił w związku z tym o nieuchronności podrabiania jako zasadniczej dyrektywie estetycznej:

Pisarz, który chciałby dzisiaj stworzyć powieść realistyczną, decyduje się na powtórzenie, a więc podrobienie, realizmu jako poetyki. Twórca przekonany o niemożności realizmu, a zarazem dążący do przedstawiania świata, wybiera „realizm drugiego stopnia”, czyli dzieło, które podrabiając dawną poetykę, będzie równocześnie odsłaniało swój pastiszowy charakter. [...] Nie-

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Kategorię narracji klasycznej Kazimierz Bartoszyński opisywał jako wypowiedź „o szczególnie wyraziście zaznaczonej apragmatyczności”, co z kolei zapewniało jej wysoki stopień semantycznej samowystarczalności. Zob. K. Bartoszyński: *Opowiadanie o deixis i presupozycja*. W: *Studia o narracji*. Red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński. Wrocław 1982, s. 15 i nast.

⁸⁵ Por. J. Jarzębski: *Apetyt na Przemianę...*; P. Czapliński: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków 1997 (tu charakterystyka tzw. nurtu fabulacyjnego); B. Kaniewska: *Śladami Tristrama Shandy...* (zwłaszcza charakterystyka tzw. powieści „story”). Czapliński w ten sposób opisywał wnioski, jakie – jego zdaniem – wypływają z lektury szkiców Jarzębskiego: „Jeśli [...] czytelnik będzie szukał w tych interpretacjach obrazu literatury po roku 1989, znajdzie wizerunek przełomu tradycjonalistycznego, którego wyznacznikami są: powrót do fikcji, odrodzenie fabuły, korzystanie ze stabilnych wzorców gatunkowych (powieść inicjacyjna), nawiązanie do znanych poetyk (proza małych ojczyzn), mityzacja. Nie sądzę, by ten obraz był fałszywy. Rzeczywiście od schyłku lat 80. dominuje w polskiej prozie powrót do wypróbowanych środków literackich”. P. Czapliński: *O apetycie, który dopisuje*. „Gazeta-Książki” 1997, nr 12. (W wersji rozszerzonej przedruk pt. *Niekonieczność*. W: *I d e m*: *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90*. Kraków 2002).

uchronność podrabiania, rozumianego jako rezultat działań mimetycznych, jako stosunek pisarza do rzeczywistości czy wreszcie jako relacja dzieła do tradycji, wynika z umiejscowienia literatury w komunikacji społecznej, w której różnice wytwarzamy dzięki gospodarowaniu powtórzeniem: dzieło indywidualne to nic innego niż rezultat rekombinacji znaków wspólnych⁸⁶.

Wydaje się, że we współczesnej prozie analogicznej regule podane zostały nie tylko nawiązania do realizmu, ale również (często w tych samych utworach) do dziedzictwa literatury modernistycznej. Co jednak najbardziej interesujące, zatarciu ulega różnica między próbą podjęcia danej konwencji a nawiązaniem o charakterze pastiszu. W ujęciu Czaplińskiego, pisarz mieniający się realistą oraz „realista drugiego stopnia” postępują bardzo podobnie. Odmienność sprowadza się do tego, że w pierwszym wypadku „podrabianie” ma charakter w zasadzie mimowiedny, w drugim natomiast – świadomy. Zasadnicza różnica formacyjna manifestuje się wyłącznie w planie świadomości podmiotu utworu, autorskiej intencji. Nawet przy zastrzeżeniu, że myślimy o autorze jako strukturalnej kategorii utworu literackiego, sprawa przedstawia się nader niewyraźnie – chodzi przecież o kwestię trudną do jednoznacznego określenia, wymagającą od czytelnika drobiazgowej analizy czytanego dzieła i całkiem sporych kompetencji interpretacyjnych.

Wymowne, że charakteryzowana tendencja nie cieszy się sympatią zwolenników postmodernizmu. Z lekceważeniem odniósł się do niej Nowacki, zwracając uwagę na tryumf postaw oportunistycznych we współczesnym życiu literackim⁸⁷. Rzecz w tym, że zwolennicy rozumieли postmodernizm jako innowację (co zresztą można by uznać za relikw awangardyzmu). Jeżeli zaś innowacyjność miałaby się wiązać z uhistorycznieniem modernizmu, wpisaniem go we własną przeszłość⁸⁸, to widać wyraźnie, jak ważna rola przypada świadomości, która zarazem przywołuje, ale również dystansuje się wobec modernizmu, funkcjonującego odtąd jako wyrażenie cudzośćlowe. Wszelako – jak podkreśla Ewa Rewers – w społeczeństwach ponowoczesnych estetyka powtórzenia zazwyczaj realizuje się w inny sposób:

⁸⁶ P. Czapliński: *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*. Kraków 2003, s. 13.

⁸⁷ Zob. D. Nowacki: *Mocno sprawdzone*. „Odra” 2002, nr 10. (Przedruk w *Idem: Wielkie wczoraj*. Kraków 2004).

⁸⁸ Por. M. Rose: *Postmodernizm: rozważania nad teorią i praktyką innowacji*. Przeł. F. Chmielowski. W: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*. Red. M. Gołaszewska. T. 3. Kraków 1991. Przywołana autorka odnosi się do koncepcji postmodernizmu według Charlesa Jencksa.

To estetyka, w której źródłem przyjemności staje się nie tylko powtórzenie przeszłości: jej tekstów i doświadczeń, lecz także powtórzenie rzeczywistości przez pozór, a pozoru przez rzeczywistość. Krótko mówiąc, chociaż najbardziej nam się będą podobały strategie intertekstualne zakładające współdziałanie autora i czytelnika, powtórzenie często dokonuje się automatycznie i bezrefleksyjnie, ponieważ wypływa z seryjnego charakteru życia społecznego [...]⁸⁹.

W ramach powtórzenia automatycznego i bezrefleksyjnego niewidoczne stają się znaki dystansu wobec powtarzanych treści, podrabianych konwencji oraz samej procedury powtarzania/podrabiania. W efekcie otrzymujemy powtórzenie *z a t a r t e*, które śmiało może uchodzić za aktualizację przywoływanego kodu literackiego, nie zaś – dezaktualizującą konwencję metawypowiedź. Stąd wynika cała seria paradoksów: utwory wpłątane w ponowoczesną logikę powtórzenia często przedstawia się jako dowody żywotności literatury nowoczesnej czy nawet – świadectwa krzepiącego oporu wobec przejawów postmodernizmu we współczesnej kulturze. Dlatego mimo pokątnych związków z estetyką postmodernistyczną nie mają one większej wartości dla jej sympatyków. Wydają się za to rodzajem produkcji kulturalnej, zależnej bez reszty od prawa serialności, regulowanego przez rynkowy mechanizm popytu i podaży. *Prawiek i inne czasy* Olgi Tokarczuk na pewno można by nazwać jawną czy wręcz ostentacyjnie jawną fikcją. Trudno jednak uznać ją za samoświadomą – to zaś okazuje się kluczową kwestią.

⁸⁹ E. Rewers: *Obsceniczna kultura cytatów: przyjemność i opór*. W: *Dwudziestowieczność*. Red. M. Dąbrowski i T. Wójcik. Warszawa 2004, s. 89.

ZAMIAST EPILOGU:
NARRACJE TOŻSAMOŚCIOWE
ALBO MIĘDZY NOWOCZESNOŚCIĄ
A PONOWOCZESNOŚCIĄ

Właściwa sytuacja narracyjna w głośnej powieści Antoniego Libery *Madame* (1998) została ujawniona dopiero na ostatnich stronach utworu. Jak się okazało, do wydarzeń z lat sześćdziesiątych bohater-narrator wrócił w noc stanu wojennego. Doświadczenie „martwego czasu”¹ stanowiło zatem bezpośredni powód wyprawy w przeszłość, a jednocześnie określiło narracyjny punkt widzenia. Skoro tak, to w końcu możemy zrozumieć, skąd się wzięła polityczna oraz intelektualna nadświadomość młodziutkiego bohatera, skąd jednoznaczność w ocenie Peerelu, skąd potrzeba wykazania, że choć żyłem w rzeczywistości urządzonej przez komunistów, to mentalnie znajdowałem się zupełnie gdzie indziej. Zarazem wyjaśniają się powody stylizacji i estetyzacji swoich doświadczeń przez opowiadacza.

Przydając bohaterowi-narratorowi własnych rysów, Libera posłużył się sprawdzonym chwytem pseudoidentyfikacji. Z dużym powodzeniem – także tym razem przewiny opowiadacza zapisano na konto autora, prześlepiając sygnały, które identyfikację uchylają.

¹ Por. uwagi T. K o m e n d a n t a: „Martwe zakola czasu stanu wojennego sprzyjały zainteresowaniu przeszłością” (I d e m: *Związki nienaturalne*. „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 162); „Musiało [...] nastąpić zatrzymanie czasu, aby stanęła kwestia miejsca i wróciła pamięć. [...] Literatura korzenna jest następstwem stanu wojennego, wzięła się z doświadczenia pustego, zaaresztowanego czasu. Zrodziło ją tamto traumatyczne przeżycie, kiedy wydawało się, że czas przestał płynąć i pozostało mnóstwo czasu na gadanie [...]” (I d e m: *Czym była, czym mogła być literatura korzenna*. „Tytuł” 1997, nr 1, s. 94).

Prawda, pod adresem pisarza nie wysuwano zastrzeżeń moralnych, ale estetyczne. Nie chodziło więc o to, iżby Libera nas zwiódł, iżbyśmy fikcyjny podmiot wypowiedzi pomylili z realnym pisarzem, iżbyśmy literaturę wzięli za sprawozdanie, wspomnienie, reportaż. Pretensje wynikały stąd, że to wszystko się nie zdarzyło, że Libera nas nie oczarował, nie zmylił, nie skłonił, aby literackie przedstawienie wziąć za coś zupełnie innego². Nic z tego, albowiem tendencyjność demaskatorskiej opowieści okazała się nazbyt wyraźna, zwracając uwagę na retoryczne praktyki opowiadacza i odbierając przedstawieniu wiarygodność.

Taki odbiór świadczy o oswojeniu konwencji, w której ramach wypowiedź literacka prawem mimikry upodabnia się do nieliterackiej. Oswojenie wprowadza dodatkowy – i paradoksalny – efekt sztucznej naturalności, oczekiwanej niespodzianki: to, co nieliterackie, potwierdza literackość dzieła. Odtąd przedstawienie będzie możliwe wyłącznie jako rodzaj tricku, sztuczka, pokaz zręczności. Autorowi *Madame* zręczności jakoby zabrakło – nie zdołał sprawić, abyśmy zapomnieli, że za opowieścią stoi pewna praktyka narracyjna, tekstowa maszynieria. Jednak z perspektywy rewelacji w finale utworu sytuacja się zmienia. Konwencjonalność powieściowego świata nie może być uważana za błąd w pisarskiej sztuce. Libera nie tyle zrobił użytek z pewnej konwencji, ile ją zademonstrował, obnażył, ujawniając mitologizacyjny aspekt wspominania, a także ideologiczną interesowność tej praktyki. Z perspektywy finału rozważania o prawomocności zawartej w powieści wizji lat sześćdziesiątych traciłyby rację bytu³.

Odnajduję w *Madame* dwa zasadnicze motywy. Pierwszy czyni wspomnianie procedurą, konwencją czy wręcz rytuałem narracyjnym – stąd konieczność operowania przedstawieniowym stereotypem, jak też rozpoznawalnymi chwytami stylistycznymi oraz kompozycyjnymi (co ważne, proveniencji wysokoartystycznej). Nasze

² Por. pierwszą część recenzji P. Czaplńskiego: *Madame i melancholik*. „Gazeta-Książki” 1998, nr 9; także D. Nowacki: *Widokówki z tamtego świata*. „Znak” 2000, nr 7.

³ W sedno utrafiła Danuta Ulicka w krótkim, ale wielce instruktywnym omówieniu *Madame*: „Jednym słowem – kicz. [...] Ale kicz jest świadomy [...]. Lekturze powieści towarzyszy nieustanne wrażenie, że to wszystko już czytane. [...] Właśnie cytaty [...] splatają się [...] na biografii i historię”. W konkluzji recenzentka pisała: „Przedmiotem analizy Libery jest więc raczej stawianie się biografii i historii jako mitu niż mitu rekonstrukcja. Wykorzystując stereotypy narracyjne, fabularne i językowe, śledzi on mitotwórcze działanie opowieści. To opowieść bowiem, a nie opowiadana materia, jest właściwym bohaterem *Madame*”. D. Ulicka: *Czekanie na opowieść*. „Nowe Książki” 1999, nr 1.

wspomnienia i nasza opowieść w pewnym stopniu przedstawiają się jako powtórzenie innych wspomnień i opowieści oraz jako ponowienie samej reguły wspomnieniowego opowiadania. Tej regule z kolei przypada pozycja źródła czy też prawa określającego naszą kondycję. Motyw drugi wiąże się natomiast z dążeniem do ujawnienia i zdemaskowania opisanej procedury. Co ciekawe, to raczej on wydaje się anachroniczny. Nie tylko dlatego, że obnażanie estetycznych (i nie tylko estetycznych) mitów było ulubionym zajęciem pisarzy nowoczesnych. Gdy w finale utworu autor ujawnia, że za opowieścią kryje się podmiot wyłącznie fikcyjny, jego opowieść na wiarygodności wcale nie traci. Nie była przecież wiarygodna od samego początku! To po prostu gra o sumie zerowej – demaskacji dokładnie tyle, ile wcześniej było iluzji. A ponieważ tej pierwszej nie stało, to i akt demaskacji okazał się niewybuchem.

*
* *

Zazwyczaj prozę najnowsza wywodzi się z książek wydanych w roku 1987. Jako zaczyny nowego wymieniamy debiutanckie powieści Pawła Huellego (*Weiser Dawidek*) oraz Piotra Szewca (*Zagłada*), a także – mniej donośnym głosem – *Bohiń* Tadeusza Konwickiego. Ostrożność w ostatnim wypadku bierze się stąd, że Konwicki – faworyt wcześniejszego okresu – niezbyt się nadaje do roli chorążego Wielkiej Zmiany. Jednak to właśnie *Bohiń* naprawdę zakwestionowała zastany model literatury, nie zaś bardziej wobec niego uległe debiuty Huellego i Szewca.

Przypomnijmy: sięgając po formułę prozy hybrydycznej, kojarzącej fikcję literacką z motywami autobiograficznymi oraz auto-refleksją, Konwicki posłużył się nią w celu rehabilitacji fikcji. Opowieść wróciła do łask wcale nie z tej przyczyny, iżby przezwyciężyła kryzys, odzyskała techniczną zdolność i etyczne prawo do reprezentowania ludzkiego istnienia, ale dlatego, że nawet jako opowiadanie skażone fikcją oraz własną retorycznością pozostaje antropologiczną koniecznością. Nawet jeśli nasze opowieści są gołosłowne (bo nie mogą być inne), i tak okazują się niezbędne do potwierdzenia naszej egzystencji oraz podjęcia wysiłku jej zrozumienia. Z perspektywy czasu widać wyraźnie, że intuicje polskiego pisarza przypominają narratywistyczne koncepcje ludzkiej tożsamości, sformułowane w odpowiedzi na antypodmiotyzm filozofii różnicy⁴.

⁴ Wykład „konserwatywnego” narratywizmu Charlesa Taylora, Davida Carra oraz innych przynosi książka K. Rosner: *Narracja, tożsamość i czas*. Kraków 2003.

W tym ujęciu opowieść nie będzie już wyrazem żadnego uprzedniego doświadczenia czy tożsamości. Usytuowana – przynajmniej w jakiejś mierze – poza kategoriami prawdy i zmyślenia, narracja pojmuje spójność własną oraz tożsamości opowiadacza jako zadanie (kwestia odpowiedzialności). To zaś, co rozumiemy pod pojęciem „wykorzenia”, oznaczałoby w tym kontekście przede wszystkim brak opowieści i/lub niemożność opowiadania.

Rzecz ciekawa, przy takiej optyce różnice między strategiami nowoczesnymi i ponowoczesnymi przedstawiają się dość niewyraźnie. Odrębność tych ostatnich zaznacza się w ten sposób, że odwołują się one w mniejszym stopniu do indywidualnego czy zbiorowego doświadczenia, w większym stopniu – do rezerwuaru „już przeczytanego”, do tropów kulturowych i literackich, do rozmaitych skonwencjonalizowanych i rozpoznawalnych form opowiadania. Nasza historia będzie aranżacją innych historii, ich przepracowaniem, co pozwala na podkreślenie rytualnego charakteru narracyjnego aktu.

Można by oczywiście w dorobku, powiedzmy, Pawła Huellego przeciwstawić „ponowoczesnego” Mercedes Benza (2001) „nowoczesnemu” Weiserowi Dawidkowi. Więcej kłopotu nastęrczyłoby piarstwo Andrzeja Stasiuka, bo choć także jego książki można przyporządkować do odpowiednich szuflad, to w wyniku takiego zabiegu powstałby istny przekładaniec. Określenia przynależności utworów Olgi Tokarczuk, Jerzego Pilcha czy choćby wspomnianej na wstępie *Madame* Antoniego Libery – nawet się nie podejmuję.

Wypadałoby skwitować sprawę stwierdzeniem, że mamy do czynienia z dziełami czasu przejściowego. Podejrzewam wszakże, iż ów czas przejściowy będzie miał nadzwyczaj twardy żywot. Trzeba zatem inaczej – w końcu jedną z intencji „konserwatywnych” narratystów było uniewyrażnienie różnic i przekonanie nas o ciągłości nowoczesnej kondycji. Dyskretność postmodernistycznego charakteru tzw. prozy korzennej (a właściwie – jej części) nasuwa myśl, że z punktu widzenia narracji tożsamościowych nie ma żadnego konfliktu między nowoczesnością a ponowoczesnością, że sprawa tej różnicy jest kwestią pozbawioną większego znaczenia. Dlatego Leszek Szaruga – który już w książce *Dochodzenie do siebie* „rekonstrukcję rzeczywistości” oraz „odbudowywanie przestrzeni” ujmował jako praktyki narracyjne – odnotowuje dziś z satysfakcją, iż wielu autorów, także młodych, podejmuje „próbę diagnozy stanu bytowania”. I dodaje:

A czy to mieści się w postawie »ponowoczesnej«? Mało to zwykłych czytelników obchodzi. Przypuszczam, że samych pisarzy także⁵.

⁵ L. Szaruga: *Uczestnicy i świadkowie*. „Przegląd Polityczny” [2004], nr 65.

Że uwagi te krytyk poczynił w kwartalniku konserwatywnych liberałów z Gdańska, do sprawy wprowadzie wnosi niewiele, ale zgrabnie ją pointuje.

Z pewnego punktu widzenia dyskretność postmodernizmu w narracjach tożsamościowych wydaje się ich wielkim atutem. Można by powiedzieć, że w ten sposób przejawia się peryferyjność i osobność naszej kultury, że niespodzianie wykazała się ona cnotą ostrożności oraz rozsądku w przyswajaniu obcych doświadczeń. Zgoda, wszystko to być może, jeżeli jednak przyjrzymy się nie samej prozie, ale stylom jej odbioru, językowi komentarzy, to zauważymy, że sytuacja przedstawia się mniej różowo. Dyskretność poczytano za nieobecność, co przejawiało się tendencją do zbywania, przemilczania i prześlepiania wszystkiego, czego uwzględnienie prowadziłoby do rewizji interpretacyjnych schematów. Zaczęło się od rozdzielenia metaliterackiego oraz problemowego aspektu prozy lat dziewięćdziesiątych. Pierwszy przedstawiano jako znak nowego, świadectwo postmodernizacji, kiedy jednak sprawy schodziły na drugi, wtedy okazywało się, że i bez postmodernizmu możemy sobie poradzić. Trącające staroświeckim przeciwstawieniem formy i treści, schizofreniczne rozdzielenie, rozdział na „czystą” retoryczność i „czyste” przedstawienie, owocuje niedostrzeganiem narracyjnej ironii, konwencjonalności oraz rytualnego charakteru czynności opowiadania, za których sprawą domniemany opis dzisiejszej Polski okazuje się przekornym kalkowaniem medialnych przedstawień współczesności⁶. Takiej zresztą praktyki pisarskiej wcale nie uważam za regres – wręcz przeciwnie.

Cóż, trudno mi się zgodzić z tezą o powrocie naszej prozy do problematyki związanej z rzeczywistością społeczną czy najnowszą historią. Po pierwsze, nie uważam, aby polska proza kiedykolwiek, także na początku lat dziewięćdziesiątych, zaniedbywała wspomniane kwestie. Po drugie, wymieniane w kontekście rzekomego powrotu utwory przedstawiają mi się jako kolejne narracje tożsamościowe. Zaliczam do nich choćby *Miasto utrapienia* (2004) Jerzego Pilcha. Zdecydowałem się wyróżnić tę książkę, bo – jak sądzę – została niesprawiedliwie przyjęta przez krytykę. Z całą pewnością Pilch nie jest pisarzem ani tak wybitnym, jak głoszone przy okazji *Innych rozkoszy* (1995), ani tak marnym, jak to się sugeruje,

⁶ Świeżego przykładu dostarcza choćby niefortunna recepcja krytyczna powieści Piotra Siemiona *Finimondo* (2004). W utworze będącym nade wszystko ironiczną, wielopoziomową grą cytatami-tropami doszukiwano się prostolinijnego obrazu współczesnej Polski.

omawiając najnowszą powieść. Przypuszczam, że krytyka poczuła się rozczarowana i oszukana wcale nie przez pisarza, ale przez siebie samą. Za pochopne namaszczenie na literacką wielkość dostało się wszakoż twórcy...

Prawda, trudno zaprzeczyć temu, że *Miasto utrapienia* to kompozycja niezborna, w której znakomicie zapowiadające się wątki i motywy są marnowane albo bez dania powodu ustępują innym. Myślę wszelako, że do niedostatku kompozycyjnej spójności czytelnicy Pilcha zdążyli przywyknąć, a poza tym można znaleźć wyjaśnienie tego mankamentu. W *Mieście utrapienia* Patryka Wojewodę, bohatera-narratora pierwszego stopnia, gnębi problem braku tożsamości, której obietnicą wydaje się imię. Obietnica to złudna, bo choć mogło i powinno być inaczej, imię – tak nacechowane – wybrane zostało przypadkiem, bez żadnej szczególnej intencji. Imię przygodne przestaje być słowem brzemienne w opowieść, skoro zaś trudno swe imię objaśnić, to i tożsamość zdaje się niepewna. Znaczący się, opowiadać można, opowiedzieć można cokolwiek, ale nie będą to moje opowieści. W tej sytuacji „ja” opowiadacza okaże się pustym polem, przez które przemieszczają się narracje innych. Stąd nieskładność kompozycji. Cudowne zdolności Patryka, potrafiącego przechwytywać i przyswajając sobie cudze opowieści i cudzą tożsamość, są ukłonem w stronę tradycji pikareski, ale też wyrażonym, choć przekornym, nawiązaniem do konwencji prozy „lingwistycznej”⁷ z lat siedemdziesiątych, zwłaszcza Janusza Andermana, który obsadzał niegdyś swoich bohaterów-narratorów w funkcji reporterskiego magnetofonu, potrafiącego zarejestrować dobiegające zewsząd głosy. Różnica polega na tym, że w utworze Pilcha zamiast głosów mamy opowieści, zamiast agramatycznego żywiołu mowy – retoryczną nadorganizację, zamiast autentyzmu i wybiegającej poza literaturę prawdy⁸ – ostentacyjną i spotęgowaną sztuczność, zamiast imienia własnego – numer PIN-u. Przy okazji dostało się (choć kpina to dobroduszną) praktykom symbolizacji tożsamości zbiorowej, karmiącym się ikonami polskiego papieża, „orłów” Górskiego czy Małyszowych przewag. Dodajmy, że opowiadanie polega tu na re-aranżacji cudzych tropów (analogie z *Wyznaniami hochsztaplera Feliksa Krulla* Tomasza Manna) oraz licznych moty-

⁷ Zob. J. Galant: *Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych*. Poznań 1998.

⁸ Por. J. Jarzębski: *Kariera „autentyku”*. W: *Idem: Powieść jako autokreacja*. Kraków 1984; *Idem: Między „realizmem” a „prawdą” (proza krajowa po wojnie)*. W: *Idem: W Polsce, czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*. Warszawa 1992.

wów z własnych, wcześniejszych książek. Dodajmy również, że opowiadacz nadrzędny, „dziewiąty PIN”, jest figurą reprezentującą autora, ale jednocześnie postacią z opowieści Patryka, co prowadzi do zapętlenia relacji między nadawczymi instancjami.

Widziana w takiej perspektywie tożsamość jawi się już nie jako zadanie, lecz raczej – stawka w narracyjnej grze. Według Pilcha nie jest to zresztą żadna wiedza radosna. Wręcz przeciwnie, wystawianie „ja” na narracyjny hazard, przymus opowiadania ironicznego, krasomówstwo będące zamiennikiem milczenia, korelatem braku takiej mowy, którą można by nazwać własną – wszystko to są znamiona świata przenicowanego. Inna rzecz, że odniesienia dantejskie w *Mieście utrapienia* są silnie skonwencjonalizowane. W szerszym planie odsyłają do modernistycznej tradycji przedstawiania miasta, w węższym natomiast – do Warszawy z pisarstwa Konwickiego.

Nie wiem, czy Pilch rzeczywiście głosi „pochwałę tożsamości sfalszowanej”, co w recenzji *Miasta utrapienia* sugerował Nowacki⁹. Wydaje mi się, iż powieść po prostu zostawia nas z tą myślą, że innej od sfalszowanej tożsamości nie będzie, bo być zwyczajnie nie może. Jak to więc naprawdę jest? Żyjemy w społeczeństwie, które nie radzi sobie z opowiadaniem? Bez przesady – radzimy sobie.

⁹ D. Nowacki: *Ucho przechadzające się gościńcem*. „Nowe Książki” 2004, nr 2, s. 8.

INDEKS OSOBOWY*

- Adamczyk Monika 9
Amis Martin 160
Anderman Janusz 117, 118, 136, 137, 139, 202
Andrzejewski Jerzy 70–72
Annaud Jean-Jacques 188
Auden Wystan Hugh 12
Axer Anna 134
- Bachtin Michaił 108, 109, 114, 122, 134
Baczak Jacek 171
Baczyński Krzysztof Kamil 76
Baczyński Marcin 163
Badinter Elisabeth 165
Balbus Stanisław 131, 135
Balcerzan Edward 14
Banasiak Bogdan 64
Baran Bogdan 188
Baran Marcin 158
Barańczak Stanisław 12, 107
Bart Andrzej 85
Barth John 67, 74, 86, 155
Barthes Roland 63, 64, 68, 82, 148, 149
Bartoszyński Kazimierz 70, 182, 194
Bauer Zbigniew 167
Beaujour Michel 33
Beckett Samuel 175, 194
Benjamin Walter 61
Berent Wacław 14
- Białoszewski Miron 30, 32, 37, 117, 118, 135, 137–141, 147
Bielecki Krzysztof 85
Bieńczyk Marek 18
Bieńkowska Magdalena 185
Bismarck Otto von 105
Błoński Jan 84, 135, 171, 177, 194
Bolecka Anna 14, 193
Bolecki Włodzimierz 15, 16, 28, 35, 65, 80–82, 84, 123, 131, 132, 135, 137, 156, 157
Bonowicz Wojciech 160, 165
Borges Jorge Luis 15
Brandys Kazimierz 37
Brodzka Alina 112, 142
Broński M. – zob. Skalmowski Wojciech
Browarny Wojciech 178
Buczkowski Leopold 30, 37, 69–71, 117, 118, 141–146, 149, 151, 152
Bugajska Stefania 174
Bujan Elżbieta 184
Burek Tomasz 7, 32, 41, 191, 192
Burska Lidia 112, 142
Burzyńska Anna 85
- Carlyle Thomas 142
Carr David 199
Cejrowski Wojciech 166
Cembrowska Justyna 192

* Indeks nie obejmuje bohaterów literackich.

Cervantes de Saavedra Miguel 155
 Chandler Raymond 158
 Chłopecki Andrzej 159
 Chmielowski Franciszek 195
 Chojnacki Antoni 109
 Choromański Michał 83
 Chwin Stefan 171, 177, 191–193
 Cieślukowska Teresa 77, 134
 Conrad Joseph 79, 153
 Culler Jonathan 55, 57, 182
 Currie Gregory 183
 Cyrus Wielki, król perski 90, 91
 Czapliński Przemysław 17, 85, 166,
 169, 170, 180, 192, 194, 195, 198
 Czechowicz Józef 14
 Czerwińska Małgorzata 75, 109, 110,
 116
 Ćwirko-Godycka Ewa 74
 Dancygier Józef 13, 188
 Danek Danuta 109, 130, 131
 Dante Alighieri 9
 Dąbrowski Mieczysław 17, 196
 Defoe Daniel 73
 Deleuze Gilles 63, 64
 Derrida Jacques 63, 85, 87, 128, 148
 Dillman August 106
 Dobrzyńska Teresa 66, 134
 Dołęga-Mostowicz Tadeusz 159
 Dostojewski Fiodor 31, 79, 107, 108,
 122
 Drzazgowska Monika 178
 Duchamp Marcel 27
 Duhm Bernard 106
 Duncan Alastair B. 70
 Dunin Kinga 159
 Dunin-Wąsowicz Paweł 169
 Dutka Anna 116
 Dutka Czesław P. 83
 Dybciak Krzysztof 51, 62
 Dziadek Adam 82, 85
 Dziamski Grzegorz 67, 147
 Eberhardt Grzegorz 81
 Eco Umberto 9, 175, 188, 189

Eliade Mircea 178, 179
 Eliot Thomas Stearns 12
 Engels Friedrich 95
 Eustachiewicz Lesław 9
 Ewald Georg Heinrich August von
 106

Falicka Krystyna 33
 Falkiewicz Andrzej 145
 Faulkner William 175
 Federman Raymond 66
 Fiedler Leslie A. 188, 189
 Fielding Henry 67
 Filipiak Izabela 168
 Follet Ken 157
 Fortuna Maciej 86
 Foucault Michel 10
 Fowles John 160
 Franaszek Andrzej 174

Galant Jan 132, 202
 Gałuszka Jadwiga 9
 García Márquez Gabriel 168, 175
 Gazda Grzegorz 82
 Gibas Jarosław 85, 190
 Głowiński Michał 14, 40, 55, 63, 68,
 78, 81–84, 117, 118, 123, 131, 182
 Goerke Natasza 168
 Gołaszewska Maria 183, 195
 Gołubiew Antoni 56
 Gombrowicz Witold 41, 67, 78–86
 Gorgiasz z Leontinoi 183
 Górnicka-Boratyńska Aneta 179
 Górski Kazimierz 202
 Górski Konrad 130
 Graczyk Ewa 79, 80
 Grajewski Wincenty 114
 Gretkowska Manuela 162, 168, 169,
 171, 173
 Grochola Katarzyna 172
 Guattari Felix 63, 64

Harasymowicz Jerzy 159
 Haupt Zygmunt 170
 Heck Dorota 119

Heidegger Martin 149
Helbig-Mischewski Brygida 168
Herbert Zbigniew 12, 34, 37
Herling-Grudziński Gustaw 146, 170
Hłasko Marek 159
Hoffmann E.T.A. 185
Houdebine Jean-Louis 85
Huelle Paweł 14, 171, 193, 199, 200
Husserl Edmund 112
Hutcheon Linda 78
Hutnikiewicz Artur 72, 109

Indyk Maria 70, 142
Irving John 160
Irzykowski Karol 78
Iwasiów Inga 79, 166
Izdebska Agnieszka 147
Izdebski Witold 86

Jamroziak Wojciech 108
Jamroziakowa Anna 148, 149
Janion Maria 80
Jankowiak Mieczysław 109, 112, 113
Jankowicz Grzegorz 72
Jansson Tove 184, 185
Japola Józef 119
Jarecki Andrzej 170
Jarzębski Jerzy 24, 80, 135, 139, 157,
166, 190, 191, 194, 202
Jasińska-Wojtkowska Maria 51, 70
Jaworski Stanisław 135, 177, 194
Jencks Charles 195
Johnson Barbara 9
Jong Erica 160
Joyce James 9, 175
Jung Carl Gustav 178
Jurkowska Maja 193

Kalaga Wojciech 48
Kaniewska Bogumiła 85, 189, 194
Karpowicz Tymoteusz 30
Karski Gabriel 108
Kijowski Andrzej 7, 8, 10, 11, 20, 31,
35, 36
Kirchner Hanna 142

Kirsch Donat 132
Kisiel Marian 32
Klejnocki Jarosław 160, 162, 169, 170,
173
Klinkowitz Jerome 67
Kłosiński Krzysztof 67, 68, 131, 132,
134, 182, 184
Kołyшко Anna 83
Komendant Tadeusz 10, 18, 73, 151,
152, 197
Komodus, cesarz rzymski 94
Konwicki Tadeusz 199, 203
Kostelanetz Richard 66
Kowalewski Włodzimierz 193
Kowalska Justyna 179
Kowalska Małgorzata 70
Kuczok Wojciech 193
Kraskowska Ewa 168
Krasuski Krzysztof 62, 83, 192
Kreisberg Alina 9
Kristeva Julia 64, 68, 85
Kruszyński Zbigniew 182
Książek Andrzej 67
Kubicki Roman 189
Kunicki Marcin 66
Kuśniewicz Andrzej 145
Kuźma Erazm 72

Lane-Mercier Gillian 116, 124
Lem Stanisław 77
Lengren Magda 166
Leśmian Bolesław 14
Lewicki Zbigniew 83
Libera Antoni 193, 197, 198, 200
Limon Jerzy 83
Liwiusz (Titus Livius) 59
Lodge David 160
Ludlam Robert 157
Lupa Krystian 193

Łapiński Zdzisław 157
Łebkowska Anna 183, 188
Łesyszak Mirosław 143
Łukasiewicz Jacek 94, 110
Łukosz Jerzy 176

- Maciag Włodzimierz 56, 108
 Maciejewski Mariusz 72
 Mackiewicz Józef 136
 Madaliński Artur 87
 Magala Sławomir 67
 Majeran Tomasz 165
 Majkiewicz Anna 188
 Malewska Hanna 40, 44, 47–52, 54–57, 59, 61, 62, 103, 106
 Maliszewski Karol 161, 176, 177
 Małysz Adam 202
 Małyszek Tomasz 85
 Mamoń Bronisław 56
 Mann Tomasz 202
 Margański Janusz 81
 Markiewicz Henryk 21, 64, 130, 182
 Markowski Michał Paweł 63, 64, 85, 87, 141
 Marks Karol (wł. Marx Karl) 95, 105, 106
 Márquez – zob. García Márquez Gabriel
 Mayenowa Maria Renata 13, 65, 130, 134, 188
 Mazur-Fedek Jolanta 178, 179
 Mazurkiewicz Filip 111–114
 McCormick Peter 183
 McHale Brian 78
 Merdas Alicja RSCJ 51
 Michałowski Piotr 135
 Mioletinski Eleazar 13, 14, 188
 Milecki Aleksander 64
 Miłosz Czesław 12, 32–34, 158, 171
 Mirkowicz Tomasz 85
 Mizerkiewicz Tomasz 14, 165, 178
 Modzelewska Natalia 108
 Morawski Stefan 22, 30, 67
 Możejko Edward 12, 13, 15, 16, 26
 Mróz Piotr 183

 Nabuchodonozor, król Babilonu 90
 Nasiłowska Anna 87
 Nawarecki Aleksander 18
 Newsom Robert 183
 Neuger Leonard 84

 Niedzielski Czesław 72
 Nietzsche Friedrich 32, 95, 113
 Niewiadomski Andrzej 72
 Norwid Cyprian Kamil 31
 Nowacki Dariusz 71, 160–162, 168, 170, 172, 181–183, 187, 192, 195, 198, 203
 Nowak Tadeusz 14
 Nurowska Maria 159
 Nycz Ryszard 9, 14, 20–27, 29, 33, 35–38, 41, 68, 69, 76, 84, 136–138, 142, 143, 146, 191

 Odija Daniel 193
 Odojewski Włodzimierz 170
 Ogiński Ziemowit 132
 Oleksiuk Michał 9
 Ong Walter J. SJ 119, 121, 122
 Opacki Ireneusz 84
 Orska Joanna 25, 26, 29–31
 Orski Mieczysław 178
 Orzeszkowa Eliza 182
 Ostaszewski Robert 161
 Ostowicz Anna 168
 Owczarek Bogdan 118, 142

 Parnicki Teodor 42, 75, 76, 88, 89, 92, 94, 96, 97, 99, 100, 106–119, 122, 124, 127, 128
 Paszek Jerzy 78
 Páttaro Germano 179
 Peiper Tadeusz 26
 Pieczara Marek 61
 Pilch Jerzy 86, 164, 171, 189, 200–203
 Piskor Stanisław 72
 Plechanow Gieorgij 105, 106
 Pluta Jerzy 136, 137
 Plutarch z Cheronei 183
 Podsiadło Jacek 169
 Poe Edgar Allan 102
 Poradecki Jerzy 72
 Poręba Edyta 177
 Poulet Georges 179
 Preisner Zbigniew 159
 Proust Marcel 79, 168, 175

- Przyboś Julian 26
 Przybylski Ryszard 12
 Puszkina Aleksandr S. 31
- Rabizo-Birek Magdalena 177, 179
 Rachwał Tadeusz 48
 Rajcher Władysław 193
 Ratajczak Mirosław 167, 174
 Renan Ernest 95
 Resich-Modlińska Alicja 172
 Rewers Ewa 41, 195, 196
 Ronse Henri 85
 Rose Margaret 195
 Rosner Katarzyna 181, 182, 199
 Rozpędowski Henryk 193
 Różewicz Tadeusz 30, 32, 33, 37, 69, 76, 77
 Rudnicki Adolf 37
 Rutkowski Krzysztof 31, 32, 34, 138
 Rymkiewicz Jarosław Marek 12
- Sapkowski Andrzej 172
 Saramonowicz Małgorzata 162
 Sawicki Stefan 70
 Scarpetta Guy 85
 Scholes Robert 83, 86
 Schubert Ryszard 117, 118, 136, 137, 139
 Schulz Bruno 14, 34, 175, 185
 Sellin Ernst 106
 Sendek Marcin 158
 Sęktas Tomasz 73
 Siemion Piotr 201
 Sieprawski Marek 86
 Sieradzki Ignacy 55, 83
 Sikorski Janusz 61
 Simon Claude 70
 Singer Isaac 168
 Siwicka Dorota 18
 Skalmowski Wojciech 128
 Sklorz Krzysztof 141
 Sławek Tadeusz 48
 Sławiński Janusz 21, 47, 48, 55, 56, 59, 65, 72, 135, 194
 Sołtysik Marek 132
- Sosnowski Andrzej 69, 70, 72, 73
 Sosnowski Jerzy 165, 169, 173, 176, 193
 Sprusiński Michał 115
 Stabryła Stanisław 111
 Stachura Edward 32, 138
 Stadnicka Violetta 172
 Starowieyska-Morstinowa Zofia 56, 59
 Stasińska Beata 164
 Stasiuk Andrzej 169, 171, 182, 193, 200
 Sterna-Wachowiak Sergiusz 62
 Strękowski Jan 169
 Sukenick Ronald 66
 Sulikowski Andrzej 51, 52, 62, 178
 Swift Jonathan 67
 Szaket Jan 170
 Szaruga Leszek 177, 200
 Szary-Matywiecka Ewa 28
 Szczypiorski Andrzej 159
 Szewc Piotr 14, 177, 192, 199
 Szponder Tadeusz 163
 Sztabiński Grzegorz 147, 148
 Sztajnert Danuta 147
 Szturc Włodzimierz 65
 Szuch-Wyszomirska Irena 185
 Szybist Maciej 97, 99, 100
 Szybowski Eliza 178, 179
 Szyborska Wisława 12, 158
 Szymutko Stefan 62, 94, 111
- Śliwiński Piotr 166, 167, 173
 Świeściak Alina 73
 Świetlicki Marcin 158, 159, 169
 Święch Jerzy 17, 18, 77, 187
- Taranienko Zbigniew 142
 Tatarkiewicz Anna 162
 Tatarkiewicz Władysław 183
 Taylor Charles 199
 Tischner Józef, ks. 177
 Tokarczuk Olga 86, 160–162, 165–181, 184–191, 196, 200
 Tokarz Bożena 72

Tomaszuk Piotr 172
Tryzna Tomek 160, 171
Twardowski Jan, ks. 159
Tuan Yi-Fu 179
Tulli Magdalena 182, 189
Tuziak Andrzej 85, 190
Tyrmann Leopold 159

Ubertowski Adam 85, 190
Ulicka Danuta 198
Urbańska Dorota 134
Użyńska Blanka 178

Van Nieukerken Arent 12, 13
Varga Krzysztof 169
Verne Jules 91, 92
Vidal Gore 160

Walas Teresa 25, 151
Walton Kendall L. 183, 184, 190
Wegner Jacek 109
Wells Herbert George 92
Welsch Wolfgang 188, 189
Wharton William 160

Wiedemann Adam 160, 165
Wiegandt Ewa 187
Wilczyński Marek 155
Wilkoń Aleksander 65
Wiśniowski Sygurd 142
Witkiewicz Stanisław Ignacy 34
Wittstock Uwe 188
Wojewoda Beata 179
Wojśław Damian 178
Wołk Marcin 175, 176
Wójcik Tomasz 17, 196
Wójcik Włodzimierz 32
Wyka Kazimierz 18–20, 34, 76, 115
Wyślouch Seweryna 70, 72

Zapędowska Magdalena 168
Zaworska Helena 72, 109
Zeidler-Janiszewska Anna 148, 189
Zenon, cesarz Wschodu 47
Zieliński Zygmunt 105
Ziomek Jerzy 21, 47, 48, 52, 54, 56
Zubiński Tadeusz 193

Żeromski Stefan 105, 153, 154

Krzysztof Uniłowski

THE BORDERS OF MODERNITY
The Polish prose and exhaustion of Modernism

Summary

The work concentrates on the mechanism determining changes and developments of the modern literature (modernistic literature). It is a dialectics of attempts to emphasise the autonomy of the literature, and ways of going beyond this autonomy. However, due to the fact that the two attempts present themselves with a different level of intensity within the scope of the artistic work or broader literary phenomena, we can speak of two different tendencies in the modern literature. They are concerned with sustaining and exposing autonomy, e.g. classifying programmes, mythography, or the attempts to cross it, e.g. the phenomena belonging to a widely-understood avant-garde, as well as the so-called literature engaged.

The dialectics described seems to be greatly responsible for developmental dynamics of Modernism. It brought about the abundance of programmes or artistic phenomena because the mutually exclusive attempts forced subsequent corrections and alterations of the previous aesthetic and programme assumptions, and their radicalisation. In consequence, the progress of Modernism started to distinguish oneself as an increasing diversity of the artistic works. A crisis of this logics appeared in line with the level of internal diversity which did not allow to perceive it as a homogeneous system. It happened in Poland in 1960s and 1970s. However, socio-political factors, forcing a momentary return to a traditional mode of thinking within the scope of the concept of "independent literature", postponed the processes being the result of the "exhaustion" of developmental logics of Modernism.

In the analytical part of the book selected phenomena and works were discussed, with a special emphasis on the meaning of dialectics between a "literacy quality", understood as a specific selected language mode, and an absorbed other-kind element, referring to historical or extratextual reality (e.g. a novel by H. Malewska *Przemija postać świata* – the second essay), as well as a "quotation from reality" and the attempts to phonematisation of the literary language found in the works of late Avantgarde Period (e.g. prose by L. Buczkowski, M. Białoszewski, R. Schubert – the fifth essay). The writers of late Modernism did not see the possibility of establishing a visible

border between the spheres of the “literary” and “extraliterary”. As a result, the literary text was no longer perceived as the area of a dialectic game between heterogeneous elements, but as a “borderline case” of the literature, a spatialised demarcation line, the “frame” in a position of the “interior”. A heterogeneous text was replaced with a formula of a plural text, which took the floor in prose at the turn of 1960s and 1970s. A variety of plural text types was discussed in the third and fourth essay, on the basis of the works by W. Gombrowicz, J. Andrzejewski, S. Różewicz, T. Parnicki, and others.

In the sixth essay as well as in the Closing Part, it is a literary awareness after 1989 that is the subject matter. The formula of the prose cultivating a mythography tradition, referring in a nostalgic manner to the lost authority of the late, that is the latest, literature, at the same time searching for an agreement with a relatively broad circle of the reading public (the so-called medium literature) has gained the widest recognition for the last 15 years. The literary life, therefore, was in favour of a peculiar Modernism after Modernism, which was imperceptibly relegated into historical ways of understanding literature. The reason for this kind of writing is the identity myth, a reference to fiction as the way to satisfy the need of possessing one's own story. However, treating a modern mythography as an admired but already historical pattern, and elevating fiction, the prose of the last few years has much of the visible characteristics of Postmodernism.

Кшиштоф Униловски

ГРАНИЦЫ СОВРЕМЕННОСТИ
Польская проза и исчерпание модернизма

Резюме

Исследование указывает на главный механизм, предопределяющий изменения и развитие современной (модернистской) литературы. Речь идет о диалектике стремлений к подчеркиванию автономии литературы, а также к пересечению границ этой автономии. Однако поскольку в рамках произведения либо более широких литературных явлений оба устремления характеризуются разной интенсивностью, мы можем говорить о двух основных тенденциях в современной литературе. Они связаны с проявлением и поддержкой автономии (например, классицизирующие программы, мифография) или с попыткой выхода за ее пределы (к примеру, явления, относимые к широко понимаемому авангарду, а также так наз. литература, гласящая передовые идеи).

Описываемая диалектика кажется в большой степени ответственной за динамику развития модернизма. Она обуславливала множество художественных программ и явлений, т.к. принципиально противоположные стремления требовали очередных корректировок и ретушей более ранних эстетическо-программных положений, а также их радикализации. Как следствие этого, прогресс модернизма начал отличаться все большим разнообразием художественных проектов. Кризис этой логики наступил вместе с достижением такой степени внутреннего многообразия литературы, которая не позволяла воспринимать ее в качестве однородной системы. В польских условиях это произошло в 60-х и 70-х годах XX века, но общественно-политическая ситуация, вынуждая временное возвращение традиционного мышления в рамках концепта «независимой литературы», отодвинула во времени процессы, являющиеся последствием «исчерпания» логики развития модернизма.

В аналитической части книги рассматриваются избранные явления и произведения, обращая особое внимание на значение диалектики между «литературностью» (понимаемой как специфическую, выделенную форму языка) и абсорбированным инородным элементом. Он относится к исторической или внетекстовой действительности (к примеру, повесть Х. Малевской *Przemija postać świata* – эссе первое), является «цитатой из действительности», а также стремлением к фонемитизации литературного языка, что заметно в произведениях с признаками позднего авангарда (например, проза Л. Бучковского, М. Бялошевского, Р. Шуберта – эссе пятое). Писатели позднего модернизма видели невозможность проведения четкой границы между сферами

«литературного» и «нелитературного». Как следствие этого, литературный текст не считался областью диалектической игры между гетерогенными элементами, а «пограничным случаем» литературы, обретшей пространственные формы демаркационной линией, «рамкой», занимающей позиции «изнутри». Гетерогенный текст был замещен формулой множественного текста, которая особо становится видна в прозе рубежа 60–70-х годов прошлого века. Разнообразные варианты множественных текстов анализируются в третьем и четвертом эссе на примерах творчества В. Гомбровича, Е. Анджеевского, С. Ружевица, Т. Парницкого и других.

В шестом эссе, а также в заключении основным предметом исследования является литературное сознание периода после 1989 года. В последнем пятнадцатилетии самой большой популярностью пользовалась формула прозы, культивирующей традиции мифографии, обращающейся с ностальгией к потерянным авторитетам старой (т.е. именно современной!) литературы, а вместе с тем ищущей общий язык с относительно широким кругом адресатов (так наз. литература середины). Таким образом, литературная жизнь стала на сторону своеобразного модернизма после модернизма, который был незаметно перенесен в ряд исторических способов понимания литературы. Основанием такого писательства является миф идентичности, обращение к фикции как способу удовлетворения потребности иметь собственную повесть. Однако, трактуя современную мифографию как вызывающий восхищение, но уже исторический образец, а также ставя на первый план вымысел, проза последних лет отличается все более заметными признаками постмодернизма.

BUS

Zdjęcie na okładce
© Marcin Szeffer

Projektant okładki
Paulina Tomaszewska-Ciepy

Redaktor
Małgorzata Poglódek

Redaktor techniczny
Barbara Arenhövel

Korektor
Bożena Plutecka

Copyright © 2006 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-1563-9

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

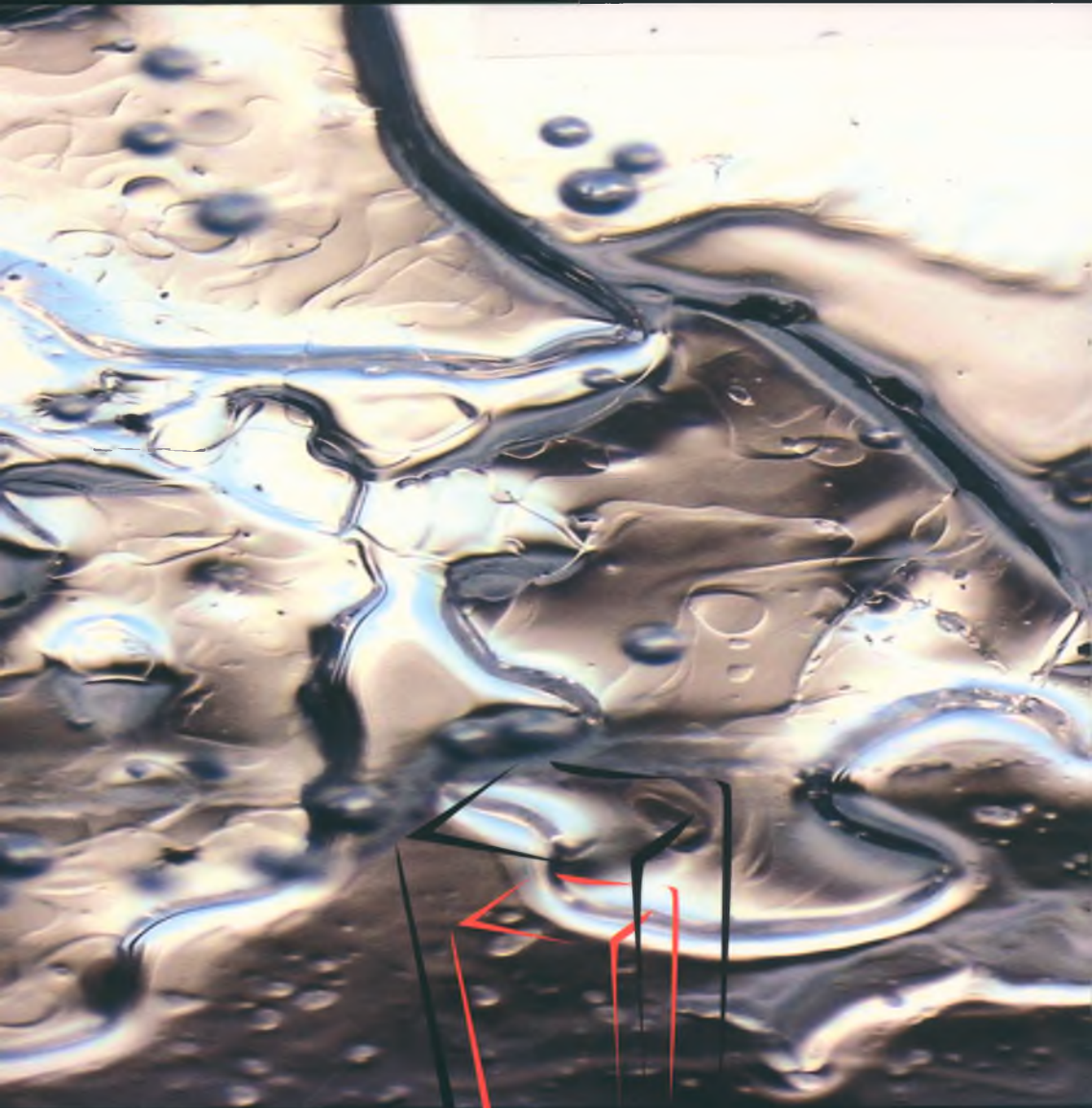
Wydanie I. Nakład: 350 + 50 egz. Ark. druk. 13,5. Ark.
wyd. 15,0. Przekazano do łamania w kwietniu 2006 r.
Podpisano do druku w lipcu 2006 r. Papier offset. kl. III.
80 g Cena 23 zł

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: Czerny Marian. Firma Prywatna „GREG”
Zakład Poligraficzny
ul. Wrocławska 10, 44-100 Gliwice

nr inw.: BG - 348576



BG N 286/2427



ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-1563-9